HANDBOUND
AT THE

UNIVERSITY OF
TORONTO PRESS

2976

HERMANN VOSS

DIE MALEREI
DER
SPÄTRENAISSANCE
IN ROM UND FLORENZ

HERMANN VOSS

DIE MALEREI
DER
SPÄTRENAISSANCE
IN ROM UND FLORENZ

MIT 247 ABBILDUNGEN

ZWEITER BAND

BERLIN MCMXX

G. GROTE'SCHE VERLAGSBUCHHANDLUNG

ND
615
V7
Bd.2

Alle Rechte, namentlich das
der Übersetzung in andere
Sprachen, vorbehalten.
Druck von Fischer & Wittig
in Leipzig

779671

DRITTES BUCH

AUSBREITUNG UND ÜBERWINDUNG DES MANIERISMUS IN FLORENZ

Kapitel I

Wesen und Entwicklung des Manierismus in Florenz

Mit Salviati und namentlich Vasari ist die enge Verbindung zwischen den römischen und florentinischen Bestrebungen Tatsache geworden. Ganz Mittelitalien erscheint einige Jahrzehnte hindurch von einem nahezu einheitlichen Stil beherrscht, dessen Hauptfaktoren toskanischer Herkunft sind: Perino del Vaga und seine Schüler auf der einen, Michelangelo und sein Nachahmerkreis auf der anderen Seite. Für Florenz und seine fernere selbständige Entwicklung bedeuten jene Jahrzehnte trotz äusserlichen Glanzes eine furchtbare Krise. Die besten Kräfte streben auseinander, verlieren sich in dem Getriebe anderer Schulen, und währenddessen bemächtigt sich der fürstliche Absolutismus der noch vorhandenen Kräfte, um sie in den Dienst seiner persönlichen Interessen zu stellen. Cosimos organisatorisches Geschick ist nicht zu leugnen, aber ebensowenig lässt sich das Künstliche, Emporkömmlingshafte in seinem Verhältnis zur bildenden Kunst übersehen. Selber autokratisch veranlagt, begünstigt er in den umfangreichen Aufgaben, die er seinen Künstlern stellt, das schrankenlose Vorherrschen eines einzigen Willens. Daher das ungesunde Überwiegen des persönlichen Einflusses eines Künstlers wie Vasari, der mit seiner eklektischen Manier nicht nur den Stil, sondern auch die Aufgaben der Florentiner Malerei auf lange hinaus monopolisiert hat.

Es verdient hervorgehoben zu werden, dass die einschneidende stilbildende Tätigkeit Vasaris sich nicht minder auf die Architektur, wie auf die Malerei erstreckt hat. Seine Tätigkeit als Baumeister, äusserlich genommen nicht sehr umfassend und an innerem Werte mit jener des Ammanati nicht vergleichbar, erlangte doch für die weitere Entwicklung insofern grösste Bedeutung, als sie einen neuen Typ von spezifisch toskanischer Eigenart aufgestellt und propagiert hat, der bis in das XVII. Jahrhundert hinein massgebend geblieben ist. Die Hauptbeispiele dieses Stiles — in Florenz u. a. die Uffizien, in Pisa der Palazzo de' Cavalieri mitsamt den um die Piazza de' Cavalieri gruppierten Gebäuden — zeigen ein bewusstes Beharren bei der dem Toskaner angeborenen herben Sprödigkeit der Proportionen und ein sehr stilvolles Betonen einer ausserordentlich vereinfachten Profilierung. Insbesondere das behäbige Bürgerhaus

erhält in der Nachfolge Vasaris, bei Buontalenti, G. A. Dosio u. a. eine von dem machtvollen Typ des römischen Palazzo sich aufs schärfste unterscheidende Physiognomie; es schmiegt sich in ruhiger Flächengliederung, nur durch das weitvorspringende Sparrendach malerisch betont, der Strassenflucht an.

Zu dem eigenartigen Charakter des toskanischen Strassenbildes gegenüber dem römischen tragen die Gebäude dieser Periode ganz wesentlich bei, beherrschen sie doch in Städten wie Pisa, Pistoja und Prato die Erscheinung vieler Strassen und Plätze. Gering ist die Anzahl von baulichen Lösungen von wirklich bedeutender, epochemachender Art, namentlich in der kirchlichen Architektur. Gerade in einer Zeit, wo in Rom der Kirchenbau einen unerhörten Aufschwung nahm, tritt Florenz in dieser Beziehung ganz in den Hintergrund. An grösseren Sakralbauten fehlt es völlig; nur einzelne Kapellen, wie die Cappella Niccolini in S. Croce (seit 1585), die von den Salviati gestiftete Kapelle des hl. Antoninus in S. Marco (1589 vollendet) und die etwas spätere Kapelle des Giambologna in der Annunziata spielen in der Geschichte der Architektur des späteren Cinquecento eine bedeutendere Rolle.

Mit dieser Armut an architektonischen Ideen hängt das im Vergleich zu Rom dürftige Bild der florentinischen Malerei dieser Jahrzehnte eng zusammen. Die Freskomalerei, die in römischen Kirchen wie dem Gesù und vielen anderen des gleichen Typus bedeutende und vielseitige Aufgaben erhielt, erstarrt im Vasarikreise in auffallender Weise und wird endlich, in den letzten beiden Jahrzehnten des Cinquecento, nur auf einem bescheidenen Gebiete zu neuer Blüte belebt, nämlich in den eigenartigen, aber freilich mit den römischen Leistungen in keiner Weise vergleichbaren Lünettenhistorien der Florentiner Klosterhöfe. Auf diesem, wie auf einigen mehr dem kunstgewerblichen Schaffen angehörenden Gebieten — Fassaden- und Grotteskenmalerei usw. — haben Künstler wie Poccetti in der Tat Hervorragendes geleistet. Die Altarbildmalerei andererseits erhält durch Vasari einen sehr bemerkenswerten Anstoss. Eine neue Form des Kirchenbildes entsteht in seinem Kreise; sie wird durch die beiden unter seiner Leitung entstandenen Altarbildzyklen von S. Maria Novella (seit 1566) und S. Croce festgelegt und zahlreiche Kirchen in der Provinz folgen diesem Vorgang. So fühlbar sich in solchen Arbeiten die Mängel des Manierismus äussern, so unbestreitbar grossartig und wirkungsvoll ist doch durchgehend ihre Erscheinung im Kirchenraum. Es ist eine Relation zwischen den einzelnen Altären an den Seitenwänden und der Gesamtwirkung des Kircheninneren hergestellt worden, bei der den Gemälden und

ihrer neuartigen, wuchtigen Umrahmung in Tabernakelform eine bedeutsame Rolle zufällt. Ein Ausgangspunkt für die Form des barocken Kirchengemäldes ist gerade in diesen Schöpfungen gegeben, über die der Historiker nicht einfach mit dem Verdikt des Manierismus hinweggehen kann.

Und dennoch darf das Gesamtbild des späteren florentinischen Cinquecento nicht mit dem der gleichzeitigen römischen Kunst verglichen werden. Der toskanische Manierismus hat gegenüber dem römischen einen trockenen, pedantischen Charakter; während die Zuccari und ganz besonders Barocci lebensvolle Keime aus der oberitalienischen Kunst nach Rom verpflanzten, wird der toskanische Horizont durch Michelangelo, Perino del Vaga, Andrea del Sarto, Pontormo und ihren Kreis begrenzt, bei Vasari und seinen unmittelbaren Schülern in einer breiigen, charakterlos nivellierenden eklektischen Art, bei Alessandro Allori einseitig in sklavischem Anschluss an Michelangelo. Es ist dann das Verdienst des Santi di Tito und seiner Nachfolger die Rückständigkeit der ganzen Schule überwunden zu haben, allerdings nicht ohne die Verwertung römischer Anregungen, besonders von seiten der Zuccari her. Aber erst im letzten Dezenium des Jahrhunderts dringt, und zwar diesmal unter der Einwirkung des italienischen Nordens mit Künstlern wie Gregorio Pagani, Passignano und dem Veronesen Ligozzi, ein frischerer, lebensvoller Geist ein, durch den zu Beginn des Seicento eine wirkliche Erneuerung der Florentiner Malerei herbeigeführt werden sollte.

Besser als in irgendeiner anderen italienischen Schule lassen sich in der florentinischen die Charakterzüge des Manierismus blosslegen; sie erscheinen hier in so greifbarer Gestalt, dass man recht hat, diese Richtung als die manieristische schlechthin zu bezeichnen. Die Symptome der Degeneration umfassen in gleicher Weise den Geist wie das Formale. Die Zeit der naiv-frommen Darstellungen aus der heiligen Geschichte ist vorüber; schon bei Pontormo und Rosso war das Eindringen literarischer Geistreichigkeiten und besonders mythologischer Allegorien in die überlieferte religiöse Vorstellungswelt festzustellen. In einer Kunstauffassung, der das Malen nach untergelegten Programmen als das Höchste galt, begreift es sich nur zu gut, dass die verhängnisvolle Verbindung zwischen Literatur und Malerei immer enger werden musste. Jene aus der Tradition der Spätantike übernommene Auffassung der Dichtkunst als einer zu erlernenden Fähigkeit geistreicher Kombinationen und allegorischer Spitzfindigkeiten, die den italienischen Humanismus beherrschte, griff, insbesondere durch das unglückliche Beispiel der Vasarischen Programmalereien, auf die darstellende Kunst über. Dass hierbei eine völlige Verwechslung der Wirkungs-

mittel des literarischen und des bildmässigen Gestaltens aufkommen musste, bedarf keiner näheren Ausführung.[1]) Der Begriff der Invenzione, d. h. die literarische Idee, erhält in der künstlerischen Wertschätzung eine ungebührliche Bedeutung: nicht genug, dass der Künstler „ingegnoso" und „capriccioso" sein sollte, hatte er über alle Themen der alten und neueren Geschichte Bescheid zu wissen und musste etwaigen Kritiken sachverständiger Archäologen gegenüber mit gelehrten Kenntnissen gepanzert sein. Eine andere Gefahr drohte — im Zeitalter der Gegenreform — wiederum von seiten der kunstliebenden Geistlichen: hatte der Künstler im Übereifer des Erfindungsdranges gegen die biblische Überlieferung gesündigt, so fanden auch solche Vergehen in den mancherlei Traktaten von Leuten wie Raffaello Borghini die schärfste Ablehnung.

Unter derartigen Verhältnissen war es kein Wunder, dass die Malerei, den Tendenzen der Poesie folgend, durch und durch lehrhaft und reflektierend, d. h. unnaiv und unanschaulich wurde. In der Geschichte der italienischen Literatur ist das spätere Cinquecento bekannt durch seine Neigung zum Didaktischen wie zur encyklopädischen Zusammenfassung. Man besang nach Vergils Vorbild den Landbau, die Ölbaumpflege im besonderen (so Piero Vettori 1569), interessierte sich für geschichtliche Themen und Verwandtes. Konsequenterweise begab sich daher auch der bildende Künstler auf das Gebiet des Belehrenden, behandelte Stoffe wie die Perlenfischerei, den Betrieb eines Bergwerkes u. a. Das 1570 bis 1571 eingerichtete Studiolo Francescos I. von Medici im Palazzo Vecchio mit seinen zahlreichen, liebevoll durchgeführten Schilderungen aus den verschiedensten Gebieten menschlicher Tätigkeit und menschlichen Erfindungsgeistes bildet in Florenz das Hauptbeispiel dieser Art von Programmalerei (Abb. 104). Das eigentliche Feld, auf dem der literarische Ehrgeiz der Maler sich betätigte, blieb jedoch der allegorische Apparat der Mythologie. Hier konnte die Invenzione die allergrössten Dimensionen annehmen, hier liess sich denn auch nach der Neigung der Zeit dem direkten Sinn jeder Darstellung noch ein historischer und ein moralischer Sinn unterschieben. Vasaris Ausmalung des Palazzo Vecchio bietet ein wahres Kompendium solcher unglaublich weit gesponnenen Zusammenhänge, über die

1) Nur wenige natürlich hier empfindende Künstler hatten sich eine klare Vorstellung von den Bedingtheiten der bildenden Kunst bewahrt. Ein Beispiel gesunden Kunstverstandes bietet eine Stelle in der Lebensbeschreibung des Benvenuto Cellini. Der Kardinal Ippolito von Este mutet dem Künstler zu ein Salzgefäss anzufertigen nach der äusserst weitschweifigen und beziehungsvollen Invenzione zweier Literaten. Cellini lehnt dies ab mit der Begründung, viele Dinge seien wohl schön in Worten, aber nicht geeignet zur Ausführung („. . . cose assai belle da dire, ma non da fare").

Abb. 104. Studierzimmer des Francesco de' Medici (1570—1571)
Florenz, Palazzo Vecchio

wir ohne den ausführlichen Kommentar des Künstlers selber niemals ins klare kommen könnten. Und seine Nachfolger, unter ihnen bewegliche Geister wie Jacopo Zucchi, folgten ihm mit ihren Programmalereien in grossen und kleinen Dimensionen auf dem einmal eingeschlagenen Wege.

Mit der Überschätzung und der pedantischen Überbürdung des Gegenständlichen durch einen schwerfälligen allegorischen Apparat hängt die einseitige Weiterbildung und Erstarrung der bildmässigen Gestaltungsweise zusammen. Im Formalen herrscht der gleiche Mangel an Naivität und Ursprünglichkeit wie im Inhaltlichen. Alle Bildgedanken werden mit festen Schemata bestritten, die aus dem reichen Kompositionsschatz der Hochrenaissance genommen sind, aber unter den Händen der Manieristen zu ausdruckslosen Behelfen entarten. In den seltensten Fällen wird ein gegebener Stoff naiv, rein anschaulich erfasst, in der Regel muss er sich in eines jener Allerweltsschemata pressen lassen. Im Vordergrund posiert meist irgendeine michelangelesk gedrehte Figur oder eine kontrapostisch „interessant" gemachte Figurengruppe, die in diagonaler Richtung auf die im Mittelgrund entwickelte Hauptdarstellung hinweist. Es entsteht so eine lediglich fiktive Räumlichkeitswirkung, die etwas durchaus Schematisches, Typisches hat, genau wie die geistige Auffassung des darzustellenden Gegenstandes selber.

Je mehr bei solchen Schaffensgewohnheiten das bildmässige Gestalten zu einem maschinellen Prozess herabsank, um so leichter und schneller lernte es der Künstler, sich mit den verschiedensten literarischen Programmen abzufinden. Wer in dieser Beziehung die grösste Gewandtheit besass, siegte über die gewissenhafteren Mitbewerber. Auf die Originalität des künstlerischen Sehens kam es ebensowenig an wie auf die Gediegenheit der technischen Ausführung. Eine flüchtige Zeichnung des Meisters, dem die Leitung einer monumentalen Unternehmung anvertraut war, genügte, um zahlreiche Gesellenhände in Bewegung zu setzen. Die Wurzeln dieser üblen Gewohnheit liegen allerdings schon in der römischen Malerei des früheren Cinquecento. Sie wird von Vasari nach Florenz übertragen. Er, der in seinen Cancelleriafresken nicht gezögert hatte, beliebige Handlanger mitzuverwenden, von denen kaum einer jemals eine nennenswerte selbständige Arbeit ausgeführt hat, blieb dieser Praxis auch in Florenz bei einer so bedeutenden Aufgabe wie der Ausschmückung des Palazzo Vecchio treu — nicht zu gedenken der zahlreichen von ihm entworfenen Festdekorationen, bei denen die Gewandtheit und die gewissenlose Schnellfertigkeit vollends den Ausschlag gaben.

Was dank derartigen Prinzipien am schlimmsten leiden musste, war das Kolorit. Es war ohnedies die schwächste Seite der Florentiner Malerei. Hatte nun aber die kalte, harte Farbigkeit Bronzinos, die leuchtende Klarheit Pontormos noch einen gewissen Stil und gelegentlich eine herbe Grösse besessen, so trat in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts eine nichtssagende Flauheit ein. Die spezifisch floren-

tinische Farbauffassung musste einer Manier weichen, in der verschiedenartige Eindrücke zu einem charakterlosen Gemisch vermengt waren. Obwohl die in der Sphäre der Michelangelo-Nachahmer herrschende pralle Plastikmalerei auch weiterhin die eigentliche Grundlage blieb, suchte man doch damit eine gewisse Morbidezza des Helldunkels zu verbinden, die zweifellos als hervorragend malerisch angesehen wurde. Elemente aus Andrea del Sartos Malweise begegnen sich mit solchen aus den Werken des Giulio Romano und seines Kreises. Es ist ein weichlicher, zerflossener Helldunkelstil, der ohne irgendwelche wirkliche malerische Ausdrucksfähigkeit zwischen grellen Einzeleffekten und völlig leblosen, matten Partien hin- und herschwankt. Der Ausgleich zwischen plastischem und malerischem Empfinden, den noch Salviati in manchen früheren Schöpfungen gefunden hatte, ist der folgenden Generation versagt geblieben. Durch den Vorgang des Santi di Tito fallen dann wenigstens die schweren Schattenpartien und die schwärzliche, übertriebene Modellierung fort. Er und seine Schüler erstreben eine klare, helle Buntfarbigkeit, die ganz in der Richtung der älteren Überlieferung liegt. Dadurch erhält der Charakter der Bilder dieses Kreises etwas Archaistisches, Glasfensterartiges, das bis in das XVII. Jahrhundert hinein bleibt und von Künstlern wie Agostino Ciampelli sogar auf römischen Boden verpflanzt worden ist.

Gegen Ende des Cinquecento bessert sich, Hand in Hand mit der Überwindung der allgemeinen Rückständigkeit der ganzen Schule, auch das Kolorit in durchgreifender Weise. Poccetti weiss im Fresko wieder den echten, blühenden, warmen Ton der Hochrenaissance zu gewinnen. Angeregt sowohl von seiten der römischen Meister wie durch das grosse heimische Vorbild des Andrea del Sarto erreicht er jene glückliche Mischung nüancenreicher Fülle und klarer koloristischer Gesamtstruktur, die das unerreichbare Ideal seiner Vorgänger geblieben war. Und noch weiter geht die von Venedig inspirierte reformatorische Wirksamkeit des Passignano, der, von dem Schaffen des geborenen Veronesen Ligozzi unterstützt, die malerische Struktur des toskanischen Tafelbildes völlig umgestaltet. Florenz kann sich nun dem allgemeinen Vordringen der oberitalienischen Kunstanschauungen nicht mehr verschliessen. Die unduldsamen Ansichten, die durch die Florentiner Theoretiker vor 1550 verkündet worden waren, fallen der allgemeinen Neuorientierung der öffentlichen Meinung in Italien zum Opfer.

Freilich war ein langer Weg zurückzulegen, bis man aus den malerischen und kompositionellen Verirrungen der Vasari-Zeit wieder zu gesunderen Anschauungen gelangen konnte. Der Prozess dieser allmählichen Umbildung hat sich bis in das Seicento hineingezogen.

Trotzdem blieb das Positive in den Leistungen der Anhänger und Fortsetzer Vasaris den Späteren unverloren. Es bedurfte nur einer freieren Sphäre und des belebenden Kontakts mit den überall in Italien emporschiessenden Keimen künstlerischer Erneuerung, um die Scheinwelt zu überwinden, die einesteils aus einem engherzigen lokalen Doktrinarismus, zum anderen Teile aber aus mangelnder Pflege der eigenen, naiven Anschauung aufgebaut worden war. War diese innere Erneuerung gelungen, so bot das reiche Schaffen der Manieristen, mit Sorgfalt ausgewählt, ein umfassendes Arsenal künstlerischen Rüstzeuges und eine breite Grundlage für die Steigerung der Ausdrucksmittel der Malerei ins barock Gewaltige und Übermenschliche.

Kapitel II

Die Nachfolge Vasaris

Es ist kaum zuviel behauptet, wenn man innerhalb des gesamten mittelitalienischen Gebietes Vasari als das grösste Organisationstalent künstlerischer Arbeit bezeichnet. Während mehrerer Jahrzehnte liefen in seinen Händen alle bedeutenderen Aufträge zusammen, die in dem neubegründeten toskanischen Staate zu vergeben waren. Er verstand das, was an künstlerischen Möglichkeiten in ihnen steckte, für sich und seine Anhänger auszunutzen und gewann durch dieses Talent — mehr als durch seine tatsächliche Begabung — auf die jüngere Generation den entscheidenden Einfluss. Was in seinem Kreise, namentlich auf dem Gebiete des monumentalen Kirchenbildes, geleistet worden ist, erscheint, an den Idealen der Zeit gemessen, von überraschender Durchschnittshöhe; merklich niedriger ist freilich der selbständige Persönlichkeitswert dieser ganzen umfangreichen Produktion, erheblich geringer ihr Inhalt an neuen, eigentümlichen Gedanken. Bei einer Reihe von Künstlern nicht unbeträchtlichen Könnens hat das fortgesetzte Arbeiten nach Vorlagen oder kompositionellen Erfindungen des Aretiners alles Persönliche in Zeichnung, Kolorit und Auffassung in einem unerhörten Masse ausgelöscht. Anderen, weniger Begabten, mag die Anlehnung an ein so festumschriebenes Schema, wie Vasari es ihnen bot, wieder von einem gewissen Nutzen gewesen sein. Auf alle Fälle bleibt als die entscheidende und nachhaltige Wirkung dieser monopolartigen Stellung eines Einzelnen jene Gleichartigkeit der künstlerischen Sprache zurück, die der florentinischen Kunst noch auf lange hinaus ihren Stempel aufdrücken sollte.

Nicht selten haben die um Vasari gruppierten Künstler vorher eine andere Schulung durchgemacht. Dies gilt besonders von Battista Naldini, dem vielleicht begabtesten des ganzen Kreises (1537 bis 1591), der seine erste Ausbildung in der Werkstatt des Pontormo erhalten hatte und dann angeblich eine Zeitlang unter Bronzino tätig gewesen war. Schon in jungen Jahren ging er auf kurze Zeit nach Rom und dürfte hier bereits Einflüsse von seiten Vasaris oder Salviatis aufgenommen haben. Zurückgekehrt nach Florenz, wird er mit zur Ausmalung des Grossen Saales im Palazzo Vecchio herangezogen, an der er vier Jahre lang tätig gewesen ist. Obwohl es nicht möglich gewesen ist, genau abzugrenzen, welche der zahlreichen Deckenfelder des Salone von ihm ausgeführt worden

sind, darf man als wahrscheinlich annehmen, dass die lebhafte, gelegentlich selbst stechende Buntheit grösserer Partien teilweise auf seine Rechnung zu setzen ist. Jedenfalls ist diese Eigenart seines Kolorites das unterscheidende Merkmal gegenüber Vasari selber, von dem er im übrigen seit seinen ersten selbständigen Aufträgen in Florenz (einer Pietà in S. Simone und einer Kreuztragung in der Badia) durchaus abhängig erscheint[1]).

In der Folge wird Naldini bei all den bedeutenderen Serienunternehmungen, wie sie für das grossherzogliche Florenz damals typisch wurden, herangezogen. Unter den Darstellungen des Studiolo Francescos I., die 1570 bis 1571 unmittelbar anschliessend an den Salone des Palazzo Vecchio von Vasaris Schülern ausgeführt wurden, rührt von Naldini eine Allegorie des Schlafes und die Gewinnung des Amber her; in S. Maria Novella ward ihm das Altarbild der Pietà übertragen, das 1572 vollendet wurde und bei Borghini als sein Meisterwerk verzeichnet ist. Es ist eine figurenreiche Arbeit, die von tüchtigem Können und von voller Beherrschung aller künstlerischen Mittel zeugt, dabei edel in der Auffassung des Gegenstandes und nicht ohne Streben nach farbiger Haltung. Leider gehen Naldinis malerische Begriffe über einige süssliche Farbklänge, namentlich gewisse auf die Tradition der Sarto-Schule zurückgehende Changeanttöne und ein weichliches, matt empfundenes Sfumato nicht hinaus. Auch die Bewegungen der Figuren und die Sprache der Gebärden sind mindestens so voller Unnatur wie bei Vasari. In S. Maria Novella rühren ferner noch eine Darstellung im Tempel (Abb. 105)[2]) und eine Geburt Christi von Naldini her: jene ebenso trocken in der ganzen Anordnung der Zeremonie wie steif und einförmig in den Draperiemotiven der Figuren, die Geburt des Kindes dagegen von einem auffallend zarten Sfumato, das von fern an Andrea del Sarto gemahnt[3]). Auch ausserhalb von Florenz hat Naldini Aufträge für Werke von Bedeutung und Umfang erhalten; unter den davon noch vorhandenen stehen an erster Stelle: eine Kapelle in der Madonna dell' Umiltà zu Pistoja mit Szenen der Marienlegende, die Kapelle Altoviti in der SS. Trinità dei Monti in Rom mit dem Leben Johannes' des Täufers und eine kleine Kapelle in S. Giovanni decollato (Rom), in der das Altarbild, Johannes d. E. im Ölkessel, besonders hervorzuheben ist. Den Abschluss seines

1) Zwei verschieden aufgefasste Studien zu der Kreuztragung im Britischen Museum, in einem derben, sicheren, zeichnerisch kultivierten Stil.

2) Eine vorbereitende Kompositionsstudie (Feder mit Tusche) in der Zeichnungssammlung des Louvre.

3) Kompositionell verwandt die beiden kleinen Bilder der Dresdener Galerie mit der Anbetung der Hirten und der Anbetung der Könige.

Abb. 105. Battista Naldini, Darstellung im Tempel
Florenz, S. Maria Novella

monumentalen Schaffens in Florenz bildet eine zweite Pietà, die für S. Croce bestimmt war und das Altarbild der Berufung des Matthäus in der Cappella Salviati zu S. Marco, ein wahres Kompendium aller Hilfsmittel des Manierismus, daher innerhalb der nun einmal gegebenen Stilrichtung immerhin eine respektable Leistung.

Wenig Bemerkenswertes befindet sich unter den kleineren Tafelbildern des Künstlers. In den Madonnen und heiligen Familien mag man noch einen gewissen Nachklang der schlichten Menschlichkeit Andreas heraushören, beispielsweise in der anmutigen Szene, die die Florentiner Akademie unter dem Namen des Andrea Sguazzella besitzt (Abb. 106)[1]), weniger in dem Halbfigurenbilde der Galerie des Cenacolo di Foligno in Florenz (Nr. 111). Eine sehr kalte, nüchterne und leere Arbeit ist die in der Ermitage zu Petersburg aufbewahrte, fälschlich als „Alessandro Allori" bezeichnete Bathseba im Bade, wahrscheinlich identisch mit dem bei Borghini genannten Bilde, das damals im Besitz von Alfonso Strozzi war. Ob eine ebenfalls von Borghini erwähnte kleine Ölbergdarstellung, die für die Grossherzogin Johanna gemalt war, mit dem Gemälde dieses Gegenstandes in der Pinakothek von Lucca identisch ist, muss dahingestellt bleiben. Es handelt sich bei diesem um eine Art von kleinem Andachtsbilde, das für eine Privatkapelle bestimmt gewesen sein dürfte. Die Ausführung zeugt unzweifelhaft von besonderer Sorgfalt; das Kolorit prunkt mit Naldinis eigentümlichen, vorzugsweise ins Grünliche, Rötliche und Gelbliche spielenden Schimmertönen.

Im ganzen gesehen bleibt in der Kunst dieses Vasari-Nachfolgers unzweifelhaft nicht wenig von der älteren Tradition lebendig. Die verhältnismässige Gediegenheit und Sicherheit seiner Zeichnung kommt zum grösseren Teil noch auf Rechnung seines Lehrers Pontormo, und in den zahlreichen Rötelstudien, die in den Uffizien und in anderen Sammlungen von Naldini aufbewahrt werden, sind die Anregungen von dieser Seite, ist sogar der unmittelbare Zusammenhang mit der zeichnerischen Kultur Andreas deutlich wahrzunehmen. Auch die sehr virtuos mit Feder und Tusche hingesetzten Kompositionsentwürfe atmen trotz ihrer freieren Faktur viel vom Geist des Pontormo; einige besonders schöne Proben besitzt die Münchener Graphische Sammlung, u. a. einen sehr geistreichen Apoll mit den neun Musen (Abb. 107)[2]), eine merkwürdig stark pon-

1) Die Vorstudie, eine weissgehöhte Federzeichnung, befindet sich in den Uffizien (Nr. 7553).

2) Diese lavierte Federzeichnung ist der Entwurf zu einem kleinen Tafelbilde Naldinis gewesen, dessen Gegenstück eine andere mythologische Komposition, Diana im Bade von Aktäon überrascht, bildete. Der gegenwärtige Aufbewahrungsort beider Bilder (die dem Perino del Vaga zugeschrieben waren) ist mir unbekannt.

Abb. 106. Battista Naldini, hl. Familie
Florenz, Akademie

tormeske Findung Mosis (in nackten Figuren), eine Grablegung in derselben Zeichnungsmanier wie die Kreuztragung im Britischen Museum, eine Beweinung Christi (Nr. 2269, als „Vasari") u. a.

Abb. 107. Battista Naldini, Apollo und die neun Musen (Zeichnung)
München, Graphische Sammlung

Naldinis unmittelbarer Rivale war Francesco Morandini, nach seiner Heimat Poppi genannt (1544 bis 1597). Er empfing bereits die ersten Grundlagen künstlerischer Unterweisung in der Werkstätte Vasaris, und die Folgen davon sind in seinen zahlreichen Werken, zumeist Kirchenbildern in Florenz und im Casentino, deutlich genug spürbar. Zum Unterschied von Naldini, der seine

Abb. 108. Francesco Poppi, Heilung des Gichtbrüchigen
Florenz, S. Marco (Cappella Salviati)

Kompositionen noch nach dem Vorbild Pontormos durch genaue Studien vorzubereiten pflegte, führte Poppi selbst Altargemälde grösseren Umfanges im allgemeinen ohne jede Vorzeichnung aus. Wo er von dieser Regel abzuweichen für nötig hielt, wie in der Heilung des

Gichtbrüchigen in S. Marco (Abb. 108), lagen besondere Umstände vor — in diesem Falle war es die Besorgnis, gegen den sorgfältiger arbeitenden Naldini ungünstig abzustechen, von dessen für den gleichen Ort bestimmter Konkurrenzarbeit man sich in den künstlerisch interessierten Kreisen Wunderdinge versprach. Wer heute in S. Marco zwischen Naldinis Berufung des Matthäus und Poppis Krankenheilung abwägt, den wird die Frage, wem der Preis gebühre, schwerlich so erregen, wie die Zeitgenossen der beiden Künstler. Gleich dem Werk seines Rivalen ist auch Poppis Leistung ein charakteristisches Beispiel des betäubenden Massen- und Bewegungsstiles der Vasari-Richtung, bei dem das wüste Lärmen der Repoussoirfiguren des Vordergrundes die eigentliche Hauptszene übertönt. Bei Poppi tritt zu den gewohnten manieristischen Eigentümlichkeiten noch etwas überreizt Lebhaftes in Haltung und Physiognomik (namentlich eine Vorliebe für lächelnde Typen mit weitgeöffneten Mündern), ein sonderbares Flackern im Helldunkel und eine überaus stark betonte Gestikulation; überdies sind die einzelnen Figuren und Figurengruppen auf engstem Raum beklemmend wirr ineinander geschachtelt.

Ähnliche Charakterzüge beherrschen auch die übrige Produktion des Künstlers an Altarbildern. Hervorgehoben seien daraus: die Immaculata Conceptio in S. Michele Visdomini, die Kreuzigung in der Akademie (eine überaus aufgeregte, krampfhaft verzerrte Szene von grosser Roheit der Auffassung wie der Malerei), ferner die pompöse, für S. Francesco zu Pistoja gemalte Darstellung im Tempel, die schon Borghini als Poppis beste Leistung rühmte, die Madonna in der Glorie mit Heiligen und kniendem Volke in S. Agostino bei Cortona, denen sich viele andere in Florenz und Toskana anreihen liessen. Gewisse, ständig in diesen Bildern wiederkehrende Züge sind die zappelnd unruhigen, lächelnden Putten, die Vorliebe für pompöse architektonische Hintergründe und Perspektiven, nicht zuletzt aber gezierte Bewegungsmotive, wie u. a. die einen Krug auf dem Haupte tragende und dabei nach der Seite oder nach abwärts blickende Frau, überhaupt eine Neigung zu Geziertheit und Eleganz in Haltung und Ausdruck der weiblichen Gestalten.

Zu Poppis glücklichsten Schöpfungen gehören seine Deckenfresken und Bilder für das Studiolo Francescos I. Die Putten und Grottesken an der Decke erfreuen durch jene heitere, liebenswürdige Frische, die das Ergebnis eines leichten, mühelosen Schaffens ist. In den Darstellungen an den Seitenwänden, besonders in der gegenständlich reizvollen Ansicht einer Schmiede- und Gusswerkstatt (Abb. 109), tritt allerdings infolge der kleinen Formate das wirr und

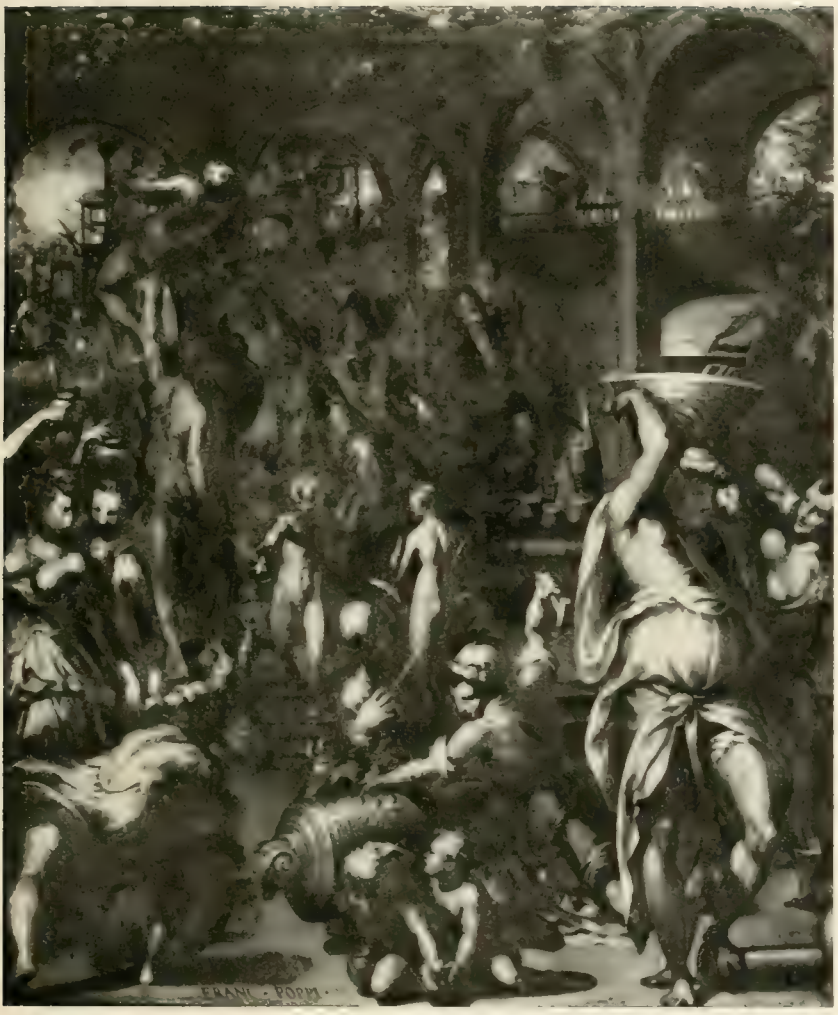

Abb. 109. Francesco Poppi, Ansicht einer Giesserei
Florenz, Palazzo Vecchio (Studiolo

schrill Bewegte in den Haltungen der Figuren und das flackernde Helldunkel in verstärktem Masse hervor, daneben aber auch die grosse Fülle und der Reichtum an Einfällen, der Poppi auszeichnet. Eine Arbeit von ähnlichem Schwung, jedoch ganz skizzenhaft in der Behandlung, ist der Entwurf einer Austreibung aus dem Tempel in der Wiener Galerie (Abb. 110)[1], offenbar der schnell hingeschriebene

1) Vgl. H. Voss in der „Zeitschrift für bildende Kunst" 1912 (XXIII), S. 46.

Abb. 110. Francesco Poppi, Austreibung der Händler (Skizze)
Wien, Kunsthistorisches Museum

erste Gedanke für ein grösseres Altarbild. Auch in den weniger figurenreichen Tafelbildern des Künstlers herrscht durchweg eine ausgesprochene Neigung zu dramatischer Bewegung. Mit Vorliebe behandelte Poppi charakteristischerweise einen schon von Salviati

Abb. 111. Jacopo Zucchi, Tod des hl. Petrus Martyr
Wien, Kunsthistorisches Museum

bevorzugten Gegenstand, die Allegorie der Caritas, und zwar unverkennbar unter dem Einfluss dieses ihm freilich unerreichbaren Vorbildes. Eine der von Borghini erwähnten Varianten des von Salviati zu hoher Bedeutung entwickelten Themas, wahrscheinlich die für den Sekretär Francescos I., Antonio Serguidi, gemalte, befindet sich heute in der Sammlung der Wiener Akademie, wie es scheint, nicht in besonders gutem Zustand. Ein ganz kleines, fein behandeltes Bild besitzen die Uffizien in der sich gegen dunklen

Grund abhebenden zierlichen Gruppe der drei Grazien, die sich an die bekannte antike Gruppe anlehnt.

Als einen der begabtesten unter allen seinen Mitarbeitern bezeichnet Vasari selber Jacopo Zucchi oder Zucca (geb. ca. 1541), der neben Naldini den Hauptanteil an den Deckenbildern des Salone im Palazzo Vecchio gehabt zu haben scheint, später aber hauptsächlich in Rom tätig gewesen ist. Schon um 1563 wird sein Name neben Stradanus und dem Bolognesen Prospero Fontana aufgeführt, und im gleichen Jahre wurde die Aufnahme des noch sehr jugendlichen Künstlers in die Akademie vollzogen, gegen die eine Künstlerklique vergeblich Beschwerde bei Cosimo erhob[1]). Bei der Berufung Vasaris nach Rom, die 1567 durch Pius V. erfolgte, begleitete Zucchi den Meister und beteiligte sich, wie es scheint, sehr ausgiebig an der Ausmalung der drei Kapellen im Vatikan. Man erkennt seine Hand an einem ausgesprochen kühlen, oft bis ins tonlos Graue gehenden Farbton, den übrigens auch seine späteren Gemälde und Fresken aufweisen. Ein gutes Beispiel bietet der offenbar damals entstandene, fälschlich Poppi zugeschriebene Tod des hl. Petrus Martyr im Wiener Hofmuseum (Abb. 111; möglicherweise mit dem seit dem XVIII. Jahrhundert fehlenden Altarbild einer dieser Kapellen, der Cappella di S. Pietro Martire, zu identifizieren). Auf sein eigenstes Gebiet kommt Zucchi erst, als ihm eine der miniaturartigen, vielfigurigen Darstellungen für das Studiolo Francescos I. übertragen wird. Hier zeigt er sich von jener Seite, von der er uns auch weiterhin in erster Linie interessiert — als Programmmaler im kleinsten Format, der es versteht, sozusagen in jedem Quadratzentimeter ein eigenes „Concetto" zu entwickeln. Ihre Fortsetzung sollte diese eigenartige Form des Manierismus in einer bestimmten Richtung der niederländischen und deutschen Kunst finden, deren Hauptvertreter Spranger, Hans von Aachen, Joseph Heintz und Uyttewael wurden. Eine unmittelbare Beziehung zwischen Bartolomäus Spranger und Zucchi ist um so eher zu vermuten, als beide sich um 1570 am Hofe Pius' V. befanden[2]). Die persönlichen Beziehungen zwischen Vasari und dem jungen Niederländer — allerdings ausgesprochen feindlicher Art — sind bekannt.

Auch in Rom war eine der ersten Arbeiten, mit denen Zucchi selbständig hervortrat, eine miniaturartige literarisch-didaktische Darstellung, und zwar eine für das Studiolo des Kardinals Ferdi-

1) Vgl. Kallab, Vasari-Studien, S. 110 und 112, weiterhin 124 und 125.

2) Für den Zusammenhang zwischen Zucchi und Spranger spricht besonders eine von Matham gestochene Komposition des Niederländers (B. 204), Neptun und Meergottheiten, deren unmittelbare Ableitung aus dem von Thomassin wiedergegebenen analogen Fresko im Palazzo di Firenze (vgl. S. 318) kaum zu bezweifeln ist.

nando de' Medici bestimmte Korallenfischerei (Abb. 112). Dies in feinster Behandlung all der zahlreichen Details auf Kupfer gemalte Bild enthält in den Vordergrundfiguren eine Reihe nackter Frauen, die nach Bagliones Zeugnis die Züge bekannter römischer Damen

Abb. 112. Jacopo Zucchi, Die Korallenfischerei
Rom, Galerie Borghese

jener Zeit tragen. Heute befindet sich das Gemälde in der Galerie Borghese. Von gleicher Hand rühren offensichtlich drei kleine Allegorien des goldenen, silbernen und ehernen Zeitalters in den Uffizien her, die in der räumlichen Entwicklung, der Verteilung der zahlreichen, lebhaft bewegten Gestalten im Bilde und in allen

Einzelheiten die Weiterbildung des Schemas des Borghesebildes bedeuten. Die Herkunft des Programms dieser Gemälde aus dem Kreise Vasaris ist nicht zu bezweifeln, aber der Stil weist bereits starke Einflüsse von seiten des Federico Zuccari auf, den Zucchi 1565 aus seinen Florentiner Festdekorationen kennen gelernt hatte und in dessen Bann er in Rom vollends geriet. Einige weitere kleinfigurige Kompositionen[1]) und das signierte, von 1589 datierte Gemälde Amor und Psyche der Galerie Borghese (Abb. 114), eine seiner letzten Schöpfungen, zeigen eine noch grössere Entfernung von der Florentiner Art und ein nicht eben erfolgreiches Streben nach römischer Eleganz.

Nicht so günstig wie in den kleinen Formaten schneidet Zucchi in seinen von Baglione aufgeführten Kirchenbildern ab. Zu diesen gehört das Hochaltarbild im Oratorium der SS. Trinità dei Pellegrini in Rom, eine Gregorsmesse, die, wie die Korallenfischerei und andere Miniaturgemälde, eine grosse Anzahl von Bildnissen bringt (darunter Ferdinando de' Medici). Ferner eine mit den Bildern der Uffizien, trotz des gänzlich verschiedenen Formates, stilverwandte Geburt Johannis des Täufers in S. Giovanni decollato und eine Ausgiessung des hl. Geistes in S. Spirito in Sassia. Ebenda befindet sich das umfangreichste unter Zucchis Werken für Kirchen: die Freskoausmalung der Tribuna mit dem auferstandenen Christus und vielen Heiligen, keine glückliche Arbeit, sowohl des grauen Kolorites, wie der nachlässigen Zeichnung wegen.

Dagegen stehen die Deckenmalereien zweier Räume des Palazzo di Firenze (heute Ministero di Grazia e Giustizia) auf einer solchen Höhe der Erfindungskraft und des dekorativen Könnens, dass man sie lange Zeit dem Primaticcio zugewiesen hat. Zweifellos verdanken diese Fresken (Abb. 115) ihre Entstehung dem Kardinal Ferdinando de' Medici, bei dem Zucchi in besonderer Gunst stand. Die Urheberschaft wird sowohl durch den Stil der Darstellungen, wie durch den zeitgenössischen Stich von Ph. Thomassin nach einer von ihnen (Neptun und Meergottheiten) ausser Frage gestellt. Der erste der beiden Räume enthält eine Allegorie der Elemente, die eigentlich nur in der Hauptidee von Vasaris Sala degli Elementi im Palazzo Vecchio beeinflusst ist. Weder die Durchführung des literarischen Programms noch die dekorative Anordnung besitzt

1) Vgl. H. Voss, Jacopo Zucchi in der Zeitschrift für bildende Kunst 1913, S. 151 ff., wo das Werk des Künstlers nach quellenkritischen und stilkritischen Untersuchungen zusammengestellt ist. Für die Beweisführung im einzelnen muss auf jenen Aufsatz verwiesen werden. — Über ein hier noch nicht erwähntes miniaturartiges Bildchen mit allegorischer Verherrlichung der Gründungsgeschichte Roms (Sammlung Platky, Leipzig) vgl. Zeitschr. f. b. K. 1918, S. 29.

Abb. 113. Jacopo Zucchi, Das goldene Zeitalter
Florenz, Uffizien

sonst Ähnlichkeiten mit dem malerischen Schmuck jenes Saales. Der zweite Raum hat die Jahreszeiten als Thema, bringt diese aber nicht in figurenreichen Bildern zur Darstellung wie die Elemente, sondern als isolierte, sitzende Figuren in Rundmedaillons. Sowohl der reichere erste Saal wie der einfachere zweite verrät in der feinen

Durchführung und dem Reichtum des dekorativen Details, insbesondere der Blumen- und Fruchtkränze[1]), den geborenen Miniaturmaler.

Im Jahre 1587 wurde der Kardinal Ferdinando als Nachfolger Francescos I. Grossherzog von Toskana. Es ist wahrscheinlich, dass er seinen besonderen Günstling auch am florentinischen Hof noch beschäftigt hat, aber Zucchi starb bald darauf (1589 oder 1590) und konnte so aus dem für ihn günstigen Umstand keine grossen Vorteile mehr ziehen. Nur einen nennenswerten Auftrag erhielt er noch von seinem Mäcen: die Deckenmalereien der Sala delle Carte geografiche in den Uffizien. Es sind diesmal keine Fresken, sondern Ölbilder, die in die vielgeteilte Balkendecke eingelassen sind, und zwar ähnlich wie in dem Quartiere degli Elementi des Palazzo Vecchio. Wieder hat man es mit einer Programmalerei zu tun, deren Thema offenbar Nacht, Schlaf und Traum lautete, offenbar unter Anlehnung an Ovid, dem auch Annibale Caro sein Concetto für die Stanza del Sonno in Caprarola entlehnt hat[2]). Die Hauptfiguren sind Diana mit ihren Begleiterinnen, der schlafende Endymion, Pan, die allegorischen Figuren des Schweigens, der Wachsamkeit usw. Das Ganze ist etwas flüchtig ausgeführt, schon deshalb möchte man an eine aus besonderem Anlass in Auftrag gegebene Arbeit denken. Das Gegenständliche deutet unzweifelhaft auf die ursprüngliche Bestimmung des Raumes als Schlafzimmer und legt deshalb die Vermutung nahe, dass Zucchi diese Deckenbilder aus Anlass der Vermählung seines Mäcens Ferdinand I. mit Christine von Lothringen geschaffen hat (1589). Bald darauf muss er gestorben sein, allzukurz nach seiner neuerlichen Übersiedlung in die alte Heimat, um auf die weitere Entwicklung in Florenz einen nennenswerten Einfluss gewinnen zu können.

An der Spitze der mehr nach dem Dekorativen und Kunstgewerblichen hinneigenden Mitarbeiter Vasaris steht sein engerer Landsmann und intimster Freund Cristofano Gherardi aus Borgo S. Sepolcro (geb. 1500). Als Mensch war er eine anspruchslose und dankbare, stets zu Scherz und Witz aufgelegte Natur, als Künstler ein anpassungsfähiges und viel-

1) Nach Baglione war Zucchis Bruder Francesco an seinen Werken als Mitarbeiter beteiligt. Er war Spezialist für Blumen- und Früchtemalerei, und man darf annehmen, dass im Palazzo di Firenze und an anderen Stellen die betreffenden Partien von Francescos Hand ausgeführt sind. Auch als Urheber der Festons an den Fresken im Querschiff von S. Giovanni in Laterano wird er von Baglione bezeichnet.

2) In den gleichen allegorischen Vorstellungen bewegt sich Zucchi in einer Zeichnung der Leipziger Graphischen Sammlung, wo die einzelnen Gestalten zu einheitlicher Darstellung vereinigt sind (Abb. 116).

Abb. 114. Jacopo Zucchi, Amor und Psyche (1589)
Rom, Galerie Borghese

gewandtes Improvisationstalent, das sich bei grösseren dekorativen Aufträgen glänzend verwenden liess. Vasari hat sich seiner seit den Arbeiten für den Einzug Karls V. in Florenz (1536) immer

wieder bedient, insbesondere bei den Fresken und Tafelbildern für S. Michele al Bosco in Bologna, den verschiedenen grösseren Dekorationen für venezianische Auftraggeber und zuletzt wieder in Florenz bei der Ausmalung des Palazzo Vecchio. Als Gherardi 1556 aus dem Leben schied, war es für Vasari, der ihn bei den Wandbildern der Sala degli Elementi und den Deckenbildern der anstossenden Räume ausgiebig herangezogen hatte, ein unersetzlicher Verlust. Denn Gherardi war nicht nur ein rascher, geschickter Freskotechniker, der sich unvergleichlich auf die virtuose Übertragung skizzenhafter Kompositionsentwürfe in grosse Formate verstand, sondern

Abb. 115. Jacopo Zucchi, Allegorien der Elemente (Deckenfresken)
Rom, Palazzo di Firenze

vor allem ein geborener Grottesken- und Blumenmaler, dem man die rein dekorativen Zutaten ohne weiteres überlassen konnte.

Wo er sich selbständig betätigt hat, überwiegt naturgemäss das Dekorative durchaus. Von seiner reichquellenden Phantasie in der Erfindung von Grottesken und dem feinen Geschmack, den er hierbei entwickelte, zeugen die von ihm selbständig ausgemalten Plafonds der Villa Bufalini in S. Giustino (vgl. Abb. 117). Es sind Werke aus verschiedenen Perioden seines Lebens und in den eingestreuten figürlichen Darstellungen unabhängig von Vasari. Man fühlt sich eher an die römische Raffael-Nachfolge erinnert — hatte doch Gherardi in der Tat seine frühesten Studien in der Werkstatt des Raffaellino del Colle gemacht, von dessen weicher Art er damals viel angenommen zu haben scheint. Bald darauf geriet er jedoch unter den Einfluss des

Abb. 116. Jacopo Zucchi, La casa del Sonno Zeichnung
Leipzig, Graphische Sammlung

Rosso, der auf der Flucht von Rom einige Zeit in Borgo zubrachte, und durch ihn kam er auf jene mehr nach Florenz hinüberweisende Manier, deren erfolgreichster Vertreter in der Folge Vasari sein sollte. Dass er fortab so ganz in dem Massenbetriebe des Aretiners aufgegangen ist, erscheint zunächst verwunderlich, erklärt sich aber aus Gherardis eigentümlich indolenter Charakterveranlagung und seinen von Vasari mit liebevoller, behaglicher Breite geschilderten Schicksalen. Viele Jahre infolge angeblicher politischer Vergehen von den Medici verbannt, schlägt er sich in der südöstlichen Toskana und in Umbrien mit zweitrangigen Aufträgen und drittrangiger Bezahlung schlecht

Abb. 111. Cristofano Gherardi. Plafond in der Villa Butalini zu S. Giustino

und recht durch und ist dem Aretiner Kollegen unendlich dankbar, als dieser ihn in lohnender Weise beschäftigt und ihm schliesslich bei Cosimo die Begnadigung und Rückkehr nach Florenz erwirkt. Von persönlichem Ehrgeiz muss Gherardi in ungewöhnlichem Masse frei gewesen sein; sein Ideal war ein Leben nach seiner eigenen anspruchslosen Art, frei von lästigen Pflichten und Sorgen ausserhalb seiner künstlerischen Arbeit. So war er ganz der richtige Mann für Vasari, für dessen hochstrebende Pläne er seine Selbständigkeit hingab, ohne dies selbst anscheinend irgendwie als einen Verlust oder ein Opfer zu empfinden.

Wenige selbständige Werke Gherardis sind auf uns gekommen. Sie befinden sich in jenen abgelegenen Gegenden Südosttoskanas,

wo er als Verbannter gelebt hat, dem Eigennutz von mächtigen „Gönnern" ausgeliefert, die sich nicht scheuten aus seiner Notlage Profit zu ziehen. Ausser den schon genannten Deckenfresken in

Abb. 118. Cristofano Gherardi. Plafond im Palazzo Vitelli zu Città di Castello

der Villa Bufalini rühren verschiedene dekorative Malereien im Palazzo Vitelli a. S. Egidio zu Città di Castello von ihm her (vgl. Abb. 118). Hier scheint er mit Prospero Fontana aus Bologna gemeinsam gearbeitet zu haben, ohne Entgelt oder sonstige Vorteile.

Beider Arbeiten sind heute in schlechtem Zustande. Am bemerkenswertesten ist das Deckenfresko im Eingangsraum. In der Mitte ist Jupiter auf dem Adler dargestellt, seitlich davon Mars und Minerva. Mehrere der Räume im oberen Stockwerk enthalten stukkierte Decken nach römischer Art mit biblischen und antiken Historietten. Die Fresken der Salone (von Prospero Fontana) sind zugrunde gegangen.

Eine besondere Stellung innerhalb des Vasari-Kreises nimmt der 1523 geborene Giovanni Stradano oder Stradanus (eigentlich Jan van Straet) ein, der erste Künstler niederländischer Abstammung, der an dem eigentlichen alten Vorort der italienischen Kunst zu Ansehen gelangt ist. Freilich nur auf einem begrenzten Gebiete, nämlich mit den zahlreichen Kartons, die er für die von Cosimo gegründete Florentiner Teppichmanufaktur geliefert hat. Man darf sagen, dass trotz der bedeutenden, von Pontormo, Bronzino und Salviati herrührenden Entwürfe erst durch Stradanus ein rechter Schwung in das neue Unternehmen kam. Jene Meister, so überlegen sie dem Nordländer an Kraft der Erfindung, Adel der Darstellung und des Stiles waren, fühlten sich doch bei einer kunstgewerblichen Aufgabe nicht eigentlich in ihrem Fach. Sie verleugneten auch hier keinen Augenblick die Gewohnheiten der „grossen" Kunst und liebten es im Grunde nicht, den handwerklichen Erfordernissen die notwendigen Zugeständnisse zu machen. Dagegen befindet sich Stradanus, wie häufig er auch in seinen monumental gemeinten Malereien durch Trivialitäten und Roheiten beleidigt, als Zeichner für Bildteppiche ganz in seinem Element. Gerade seine breite, geschwätzige Erzählungsweise, die verallgemeinernde, derbe Art seiner Formensprache sind es, die ihm bei solchen kunstgewerblichen Aufgaben zugute kommen.

Borghini erzählt, wie der Künstler, der bei Pieter Aertsen in Antwerpen seine Ausbildung erhalten hatte, in Venedig von der neugegründeten florentinischen Arazzeria vernahm und sich alsbald entschloss, nach Florenz überzusiedeln, um hier als Kartonzeichner Beschäftigung zu erhalten. Aber schon vorher muss Stradanus in Rom gewesen sein, wo seine Tätigkeit im Vatikan während der Jahre 1550 bis 1553 beglaubigt ist. Bald darauf taucht er dann in der Tat als Mitarbeiter an der Manufaktur Cosimos in Florenz auf. Seine Erwartungen gingen über das erwartete Mass in Erfüllung. Man war offenbar hoch erfreut, einen Künstler gewonnen zu haben, dem das Entwerfen für die vergröbernde Technik des Webens nicht eine Tätigkeit zweiten Ranges, sondern eine würdige Lebensaufgabe bedeutete. Was schon rein gegenständlich die Florentiner in seinen Arbeiten überraschen musste, war die Leichtigkeit, mit der hier Szenen

Abb. 119. Nach Giovanni Stradano, Jagddarstellung (Wandteppich)
Florenz, Palazzo Vecchio

des täglichen Lebens geschildert waren, insbesondere die scharfe Beobachtung der Tiere, Pflanzen und Landschaften, weiter die Genauigkeit des Kostümlichen, kurzum die ererbte, spezifisch niederländische Begabung für das Sittenbildliche. Aber auch religiöse, mythologische und historische Themen waren in den Kartons Stradanus' behandelt: u. a. entwarf er einen Zyklus der Passion Christi, Geschichten des Alten Testaments, z. B. aus dem Leben Davids, Salomos und der Esther, die Irrfahrten des Odysseus, die Taten des Kyros, Cosimos Feldzug gegen Siena und andere Szenen aus der Ruhmesgeschichte des Hauses Medici. So vielgewandt nun aber Stradanus war, so wirkt er doch unstreitig am stärksten bei Gegenständen, die seiner ursprünglichen, unverfälscht flämischen Natur unmittelbar entsprechen. Dies sind vor allem die für Poggio a Caiano bestimmten Jagddarstellungen (Abb. 119), die schon Borghini besonders gepriesen hat. Heute schmücken sie die von Vasari ausgemalten Räume des Palazzo Vecchio. Es sind Szenen von grosser Wucht und Derbheit, aus denen ein echt nordisches Behagen an der Natur, am Tiere und dem Handwerk des Jagens spricht. Rubens und Snyders sind hier teilweise bereits vorgeahnt, zwar nicht nach der malerischen Seite, wohl aber in der Kraft und Eindringlichkeit der Bewegung und der von Italien inspirierten Grösse der monumentalen Gestaltung. Von erstaunlicher Fülle der Phantasie sind die Umrahmungen dieser Arazzi mit ihrem bewegten Durcheinander von rein ornamentalen und figuralen Motiven. Sie folgen ihren Grundzügen nach den von Salviati in seinen Teppichkartons gebotenen Anregungen, gehen aber in dem Naturalismus der Einzelheiten und der schwungvollen Belebung des Ganzen über ihn hinaus. Verschiedene solcher Jagddarstellungen Stradanos sind übrigens auf seine eigene Veranlassung von Philipp Galle gestochen worden, ebenso eine ganze Reihe von Kompositionen historischer, mythologischer und allegorischer Art.

In seinen religiösen und geschichtlichen Bildern hohen Stiles steht Stradanus erheblich tiefer als in seinen Teppichkartons und behauptet sich kaum neben den besten seiner florentinischen Zeitgenossen. Die Deckenbilder der Zimmer Eleonoras von Toledo im Palazzo Vecchio scheint er nicht nur unter der Leitung, sondern schlechtweg nach den Zeichnungen Vasaris ausgeführt zu haben. Das Thema war die Verherrlichung der Frau in Form von Beispielen aus dem Alten Testament, der griechischen, römischen und florentinischen Geschichte. Alle diese Deckenstücke ordnen sich ohne individuelle Eigentümlichkeiten der Gesamtausschmückung des ganzen Palazzo unter und verraten bis ins einzelne die Erfindung und das Formenrepertoire Vasaris. Auch am Studiolo Francescos I. hat Stradanus seinen Anteil gehabt; eine Circe und die gegenständ-

lich interessante Glasbläserei (Abb. 120) rühren hier von ihm her. Diese Tafeln sind im Stil von den Deckenbildern gänzlich verschieden und lassen mit ihren zeichnerischen Unzulänglichkeiten und der ungeschickten Komposition die selbständige Erfindung des Künstlers

Abb. 120. Giovanni Stradano, Eine Glasbläserei
Florenz, Palazzo Vecchio (Studiolo)

erkennen; sie tragen in grossen Buchstaben seinen vollen Namen und das Datum 1570. Vollends unerfreulich sind die wenigen erhaltenen Altargemälde von Stradanus. Die von den Zeitgenossen hoch gepriesene Kreuzigung in der SS. Annunziata, angeblich sein bestes Werk, erscheint in ihrer plumpen Leerheit und kompositionellen

Hilflosigkeit kaum erträglich. Annehmbarer ist infolge ihrer genrehaften, gut beobachteten Züge die Austreibung der Händler aus dem Tempel in S. Spirito (Abb. 121), in der nur freilich die Gestalt Christi und überhaupt der geistige Inhalt zu kurz kommt.

Stradanus ist bis in sein hohes Alter in Florenz tätig geblieben (gestorben erst 1605). Nur selten hat er sich auf kürzere Zeit von dort fortbegeben, so im Jahre 1559 zu nochmaliger Tätigkeit in Rom, ein anderes Mal nach Neapel, zum Zwecke der Ausführung künstlerischer Aufträge für Don Juan d'Austria. Der zweimalige römische Aufenthalt hat ihn natürlich mit den Werken der Hochrenaissancemeister bekanntgemacht, die aber keinen nachhaltigen Einfluss auf ihn gehabt zu haben scheinen. Sein Stil ist wohl in vielen wichtigen Zügen von den Künstlern des römischen Kreises abhängig, bleibt aber im Kerne doch mehr flämisch als italienisch. Wo Stradanus die Möglichkeit gefunden hat, sein eigentliches nationales Erbteil voll zu entwickeln und zu verwerten, hat er selbständige Werke geschaffen, die belebend und fördernd auf die Florentiner Malerei gewirkt haben.

In dem geborenen Florentiner Antonio Tempesta (1555 bis 1630) hat Stradanus einen Jünger gefunden, der mehr durch Geschicklichkeit und Leichtigkeit des Schaffens ausgezeichnet ist als durch künstlerische Individualität. Mit seinem Lehrer verbindet ihn innerlich das überwiegende Interesse für die dekorative Wirkung im kunstgewerblichen Sinne, das seine Arbeiten beherrscht. Seine eigentliche Bedeutung beruht auf seinen überaus zahlreichen und mit einem unleugbaren Brio hingeworfenen Schlachtenszenen. Durch sie ward er gewissermassen der Ahnherr einer sich im XVII. Jahrhundert zu hoher Blüte entfaltenden Gattung. Borgognone, Salvator Rosa und Aniello Falcone sind einige der gefeiertsten Namen auf diesem Gebiet, auf dem die barocke Freude an dramatischer Massenwirkung so prachtvoll gedeihen sollte. Bei Tempesta entsprang das eruptive Hinausschleudern seiner sich unerschöpflich erneuernden Bildvorstellungen einem inneren Müssen. Dabei kommt die Durchbildung der Form und der physiognomische Ausdruck freilich durchweg zu kurz, und da sich bestimmte Motive bei ihm ständig wiederholen, so stumpft sich das Auge an seinen figurenreichen Kompositionen leicht ab. Tempestas entscheidende Jugendeindrücke waren die an schwungvoller Bewegung überreichen Schlachtszenen Vasaris und Salviatis im Palazzo Vecchio. Einige der Riesenbilder des Salone mögen wohl gar unter seinen Augen entstanden sein, als er Stradanus bei den Monumentalarbeiten für den Grossherzog zur Hand ging. Dazu kamen die phantasievollen Wandteppichentwürfe seines Lehrers, die seinem regen Geiste eine Fülle von Anregungen

vermittelten. Indessen ist von selbständigen Entwürfen Tempestas für die Arazzeria nichts bekannt.

Früh muss der Künstler seiner Heimat den Rücken gewandt haben, um am Tiber sein Heil zu suchen, denn bereits zu Ende

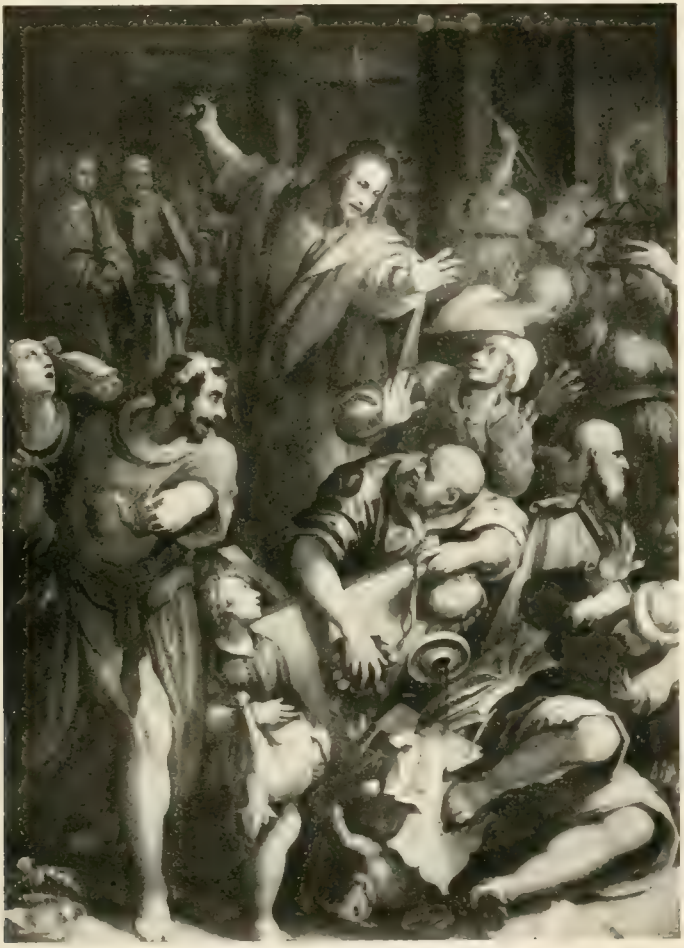

Abb. 121. Giovanni Stradano, Austreibung der Händler
Florenz, S. Spirito

der siebziger Jahre erscheint er in den malerischen Unternehmungen Gregors XIII. beschäftigt. Sein Anteil an den Loggien und der grossen Galleria ist freilich mehr im äusserlichen als im eigentlichen Sinne bedeutend. Über ein geschicktes Improvisieren gelangte er hier wie auch sonst kaum hinaus. Es war ein seiner Natur angeborenes

Bedürfnis sich möglichst spontan zu geben, in seinem malerischen Schaffen sowohl wie im Verkehr von Mensch zu Mensch. Ganz Rom kannte seine witzig zugespitzten Bemerkungen; man zitierte sie nicht nur, sondern berief sich geradezu auf sie. Auch im Nachbilden fremder Dialekte und in der Musik besass er eine ungewöhnliche Gewandtheit.

Es erscheint bei einem solchen Manne beinahe selbstverständlich, dass er für seine reiche Phantasie in der Graphik ein Betätigungsfeld suchte und fand. Dabei hat natürlich die Überlegung stark mitgesprochen, dass seine Erfindungen zu kunstgewerblichen Zwecken verwertet werden könnten, so wie er es von seinem Lehrer Stradanus her gewohnt war. Die Anknüpfung an diesen offenbart sich bei Tempesta schon in den Themen, die er — meist in Form umfangreicher Stichzyklen — zu behandeln liebte. Da gibt es verschiedene Jagddarstellungen, Albums mit Pferden mannigfaltiger Art, überhaupt eine grosse Anzahl von Tierbildern in Form von Friesen u. a. m. Weiter Folgen von Jahreszeiten, Taten antiker und neuerer Helden, Illustrationen zu Tasso u. a. Eine besondere Gruppe bilden die Schlachtszenen, darunter eine Folge von kriegerischen Erfolgen Karls V. und eine grosse Kampfdarstellung aus dem Alten Testament. Auch religiöse Sujets der Schöpfungsgeschichte, die Hauptereignisse des Alten Testaments und der Evangelien, die Legende der Heiligen sind von ihm in Serien behandelt worden. Er produzierte diese Folgen mit solcher Leichtigkeit, dass er sie, während er erzählte und seine Ideen erläuterte, bildmässig vollendete. Freilich merkt man ihnen denn diese Entstehungsweise auch deutlich an.

Das Improvisierende im Schaffen Tempestas tritt auch in seinen miniaturhaften, gemalten Schlachtenszenen hervor, deren es noch heute in Italien ungezählte gibt. Oft sind sie auf Alabasterplatten gemalt, wobei die natürliche Farbigkeit des Steines in spielerischer Weise mitspricht. Von hier bis zu den malerischen Impressionen eines Salvator Rosa ist ein weiter Weg. Tempestas Technik ist im wesentlichen die eines kolorierenden Zeichners; von Luftperspektive und überzeugender räumlicher Wirkung ist noch kaum die Rede. Für das Koloristische besitzt er überhaupt wenig Sinn. Selbst auf seinen Fresken im Vatikan, in Caprarola und Tivoli (Villa d'Este) findet sich oft ein unangenehmer, branstiger Ton.

Durch die weite Verbreitung seiner eigenen und der von anderen nach seinen Zeichnungen geschaffenen Stiche ist nun Tempesta von grossem Einfluss nicht nur für Italien, sondern auch für den Norden, zumal die Niederlande geworden. Man hat seine Kompositionen in der Tat überall als willkommene kunstgewerbliche Vorlagen hingenommen. So bewahrt das Schloss Laxenburg

bei Wien eine Folge von Ledertapeten aus dem Leben Karls V., die entweder nach der Stichfolge Tempestas oder möglicherweise sogar nach direkten Entwürfen von ihm ausgeführt worden sind[1]. Gross ist auch die Zahl der mit Benutzung von Kompositionen Tempestas geschaffenen keramischen Erzeugnisse. In dergleichen Arbeiten fanden die Improvisationen des phantasievollen, aber ungezügelten Florentiners vielleicht am ehesten eine Verwendung, die ihrer Eigenart gemäss war.

Ganz wie Stradanus scheinen auch zwei andere gebürtige Niederländer, Frederik Sustris und Pieter Candid (eigentlich Witte), hauptsächlich durch die Teppichmanufaktur nach Florenz gelockt worden zu sein. Ihre Bedeutung innerhalb des florentinischen Manieristenkreises ist gering, um so wichtiger aber sind sie als künstlerische Mittelspersonen zwischen Italien und dem Norden geworden. Ein halbes Jahrhundert nach den Meistern von Fontainebleau spielen sie am bayerischen Hofe, allerdings mit ungleich geringeren künstlerischen Gaben, die Rollen eines zweiten Rosso Fiorentino und Primaticcio[2]. Sustris, der ältere von beiden, war der Sohn eines in ungewöhnlichem Masse italienisierten holländischen Malers, der längere Zeit in Venedig und Padua tätig gewesen ist und dem weiteren Kreis Tizians zugerechnet werden kann. Zu Beginn der sechziger Jahre taucht der damals in den Dreissigern stehende jüngere Sustris in Florenz auf, von Vasari als Federigo del Padovano unter seine Gehilfen eingereiht, sonst auch (nach seinem Vater Lambert) Federico di Lamberto oder kurz Federico Fiammingo genannt. Er dürfte unter den vielen Gehilfen Vasaris eine mehr untergeordnete Rolle gespielt haben; ausdrücklich erwähnt wird seine Mitarbeit nur bei dem Katafalk Michelangelos in S. Lorenzo (1564) und den Dekorationen für den Einzug der Braut Francescos I. (1565). Im letzten Jahre hat er für die Arazzeria Kartons zu einer Serie von Darstellungen aus der florentinischen Geschichte ausgeführt, zweifellos nach seinen eigenen Entwürfen[3]. Wenn ein heute in den Uffizien aufbewahrter Bildteppich mit dem Thema der Liga zwischen Florenz und Fiesole (Abb. 122), wie ich vermuten möchte, zu dieser Folge gehört, besass Sustris für derartige Aufgaben eine zweifellos bemerkenswerte Eignung. Von sonstigen Florentiner Werken des Künstlers ist nichts bekannt. Er verliess Italien 1579, um, einem Rufe Herzog Wilhelms V. folgend, am bayerischen Hofe tätig zu sein. Hier hat er in einer Reihe grösserer Aufträge für

1) Vgl. Ilg, im Repertorium f. Kunstw. 1884, S. 306 ff.

2) Vgl. Bassermann-Jordan, Die dekorative Malerei der Renaissance am bayerischen Hofe, München 1900 und P. J. Rée, Peter Candid, Leipzig 1885.

3) Vgl. Conti, Ricerche storiche sull' arte degli Arazzi in Firenze, Florenz 1875.

die Münchner Residenz- und die Michaelskirche, sowie die Trausnitz in Landshut ein reiches Arbeitsfeld gefunden. Der Zusammenhang mit Vasari ist in manchen dieser Arbeiten noch sehr deutlich; so könnte das Deckenbild mit der Erfindung der Spinnkunst (Minerva und Arachne) in der Trausnitz dem Stile nach den Plafonds im Palazzo Vecchio angereiht werden. Im allgemeinen verrät Sustris einen starken niederländischen Einschlag. Von den Derbheiten eines Stradanus weiss er sich freizuhalten, besitzt dafür allerdings nicht dessen urwüchsige Kraft und Unmittelbarkeit.

Pieter Candid, der bedeutend länger als Sustris in München tätig gewesen ist († erst 1628), ist seinem älteren Rivalen an Vielseitigkeit, Originalität und Leichtigkeit des Schaffens unbedingt überlegen, stilistisch aber steht er ihm ausserordentlich nahe. Er wird in Florenz schon 1559 erwähnt, und zwar auch er als Zeichner für Teppichkartons. 1564 geht er mit Vasari nach Rom, wo er ihm bei den Fresken der Sala Regia hilft. Zurückgekehrt an den Sitz der Medici, bleibt er im Kreise des Aretiners tätig[1]), bis er 1586 den entscheidenden Ruf nach München erhält. Noch in demselben Jahre aber führt er für die Kathedrale von Volterra eine Assunta aus, die in den realistischen Details, besonders in dem Bildnis des Bestellers, gute Qualitäten zeigt, als religiöses Bild freilich äusserst leer und ausdrucksarm wirkt. Candid hat noch andere Bilder für Volterra gemalt, u. a. eine Geburt Christi in S. Francesco. Dagegen ist von seinen Arbeiten für die Arazzeria, die nach Baldinucci zahlreich gewesen sein müssen, heute nichts nachzuweisen. In seinem Münchner Wirken sollte Candid seinen Vorgänger bald in den Schatten stellen. Obwohl auch er sich durchaus auf das Formenrepertoire des Manierismus stützt, gelangt er in seinen besten Leistungen doch zu einer gewissen Naturfrische und Freudigkeit der Koloristik, die über den ausgeprägten Schematismus seines Gewandstiles und seiner Typen hinwegsehen lassen.

Die Münchner Tätigkeit Candids beginnt mit einzelnen für das Grottenhöfchen der Residenz geschaffenen Fresken (1587), die infolge vielfacher Restaurierungen ihren alten Charakter ganz eingebüsst haben. Ebenfalls 1587 und im Jahre darauf entstanden für die ganz im italienischen Geiste angelegte Michaelskirche eine ziemlich trockene Verkündigung und das in flackernden hellen Tönen gehaltene Martyrium der hl. Ursula mit der grossartigen Bewegungsfigur eines Bogenschützen. In der Folgezeit ward der Künstler mehr und mehr tonangebend bei den zahlreichen malerischen Unternehmen

1) Nachweisbar ist u. a. seine Mitarbeit an der Malerkapelle der SS. Annunziata, und zwar dürfte die eine oder die andere der an den Wänden oben angebrachten Historietten von ihm herrühren. Vgl. Geisenheimer in Arte e Storia 1907, S. 18 ff.

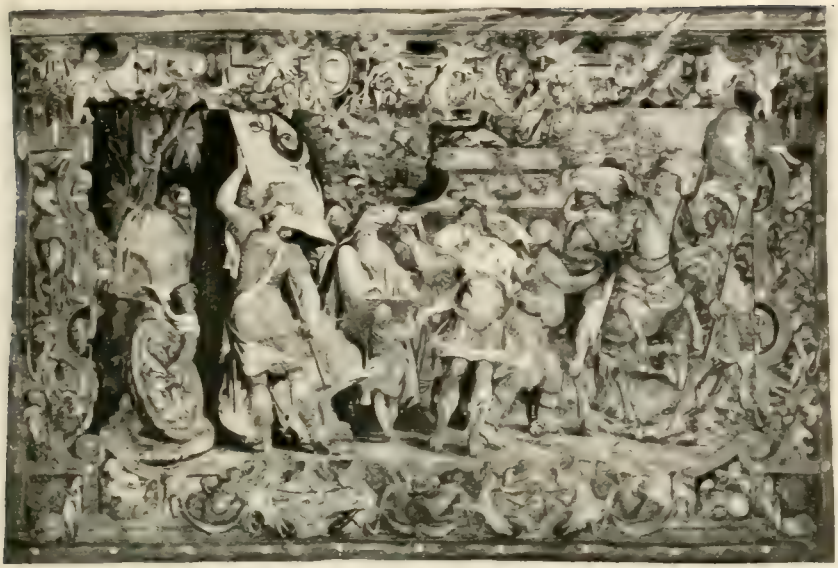

Abb. 122. Nach Fr. Sustris (?), Die Liga zwischen Florenz und Fiesole (Wandteppich) Florenz, Uffizien

Wilhelms V. und Maximilians I., in erster Linie bei der mit glänzender Prunkentfaltung durchgeführten Dekorierung der Münchner Residenz. Unter seinen monumentalen Bildern ist die 1620 gemalte Assunta der Frauenkirche (ursprünglich auf dem Hochaltar) wohl die imponierendste Leistung, eine von rauschendem Schwung erfüllte, ungeheuer figurenreiche Vertikalkomposition[1]. Auch auf die Plastik und die angewandten Künste hat Candid entscheidenden Einfluss gehabt. Besonders wichtig war seine Wirsamkeit für die von Maximilian gegründete Teppichmanufaktur. Er schuf für dies offenbar nach Florentiner Vorbild ins Leben gerufene Unternehmen eine Reihe von Entwürfen, von denen die Münchner Graphische Sammlung noch eine beträchtliche Anzahl besitzt. In der Hauptsache sind es wieder die üblichen Seriendarstellungen von Monaten, Tages- und Jahreszeiten, aber ausserdem auch Episoden aus der bayerischen Geschichte. Die nach Candids Kartons ausgeführten Tapisserien werden heute zum Teil im Wittelsbacher Palais, zum anderen Teil in der Residenz und im Nationalmuseum aufbewahrt.

So sehr Sustris und Candid jenen Meistern unterlegen erscheinen mögen, denen in Frankreich die Schule von Fontainebleau ihre hohe Bedeutung verdankt, die historische Parallele zwischen ihnen und

1) Gesamtentwurf (mit Varianten) in der Leipziger Graphischen Sammlung.

der von den bayerischen Herrschern versuchten Verpflanzung des italienischen Kunstgeistes in nördliches Klima liegt deutlich zutage. Hier wie dort handelt es sich nicht um eine aus der Entwicklung heraus organisch gewordene künstlerische Bewegung, sondern um den Willensakt eines Fürsten von hochstrebendem politischen und künstlerischen Ehrgeiz. Fontainebleau stand freilich unter einem ungleich glücklicheren Stern. Rosso, Niccolò dell' Abbate und Primaticcio waren die Fortführer einer ganz anderen Tradition als jener der im Bannkreis des ausgesprochensten Manierismus geschulten beiden Niederländer. Und der französische Königshof zur Zeit seines glänzendsten Aufschwunges hatte in Italien ein recht anderes Ansehen als die eben erst zu einer gewissen, immerhin lokal eingeschränkten Bedeutung gelangte bayerische Residenz.

Ungeachtet dessen aber gleichen sich die beiden Schöpfungen fürstlichen Ehrgeizes in einem sehr wichtigen Punkt, dem Versuch einer einheitlichen monumentalen Zusammenfassung der drei Künste. Auch in München strebte man nach einer Lösung bedeutender baulicher Aufgaben unter Heranziehung der Plastik und Malerei in einem grossdekorativen Sinne. Man übertrug darum die Leitung auch hier universell gebildeten Persönlichkeiten, wie sie nur aus der grossen Schule der italienischen Hochrenaissance hervorgehen konnten: Künstlern, die sich zur Malerei als ihrer „Profession" bekannten, aber nach dem Vorbilde Raffaels, Giulios, Perinos, Vasaris usw. ebenso Grosses als Architekten und Dekoratoren leisteten. Wohl waren, entsprechend den begrenzten Mitteln eines kleinen Staates, die baulichen Aufgaben in München nicht allergrössten Stiles, aber trotzdem sind auch sie in einem bemerkenswert einheitlichen und individuellen Geiste gelöst worden. Dabei ist es gewiss nicht gleichgültig gewesen, dass Sustris wie Candid nordischer Herkunft waren und dass sie in Italien eine auffallend übereinstimmende Schulung erhalten hatten. Reine Italiener wären kaum imstande gewesen, die künstlerischen Überlieferungen des Südens den andersartigen Bedingungen des deutschen Klimas und Temperaments so anzupassen, wie diese beiden Niederländer. Und es ist darum ein bedeutungsvolles Zusammentreffen, dass einer ihrer berühmtesten Landsleute, Orlandus Lassus, neben ihnen in München gewirkt und auf dem Gebiete der Musik eine völlig analoge Vermittlerrolle zwischen Süden und Norden gespielt hat. Auch in der Mission von Sustris und Candid hat man sicherlich nicht ausschliesslich das Werk eines ehrgeizigen Fürsten und eines prunkliebenden Hofes zu sehen, sondern die Verwirklichung einer geschichtlichen Notwendigkeit von grösster kultureller Tragweite.

Kapitel III

Jüngere Vertreter und Ausläufer des Florentiner Manierismus

Sowohl zu Lebzeiten wie nach dem Ableben Vasaris ist die Zahl der umfangreichen künstlerischen Unternehmungen in Florenz so ansehnlich, das durchschnittliche Niveau der Leistungen so achtenswert, dass man sich versucht fühlen könnte, diese ganz besonders übelbeleumdeten Jahrzehnte gegen mancherlei meist ohne hinreichende Nachprüfung übernommene Urteile in Schutz zu nehmen. Es ist auch in der Tat keine Frage, dass die allgemeine Benennung der gesamten Florentiner Malerei zwischen Bronzino und Cigoli mit dem Namen „Manierismus" einer Reihe von sehr ernsthaften Persönlichkeiten bitteres Unrecht tut. Dennoch lassen sich zwei Tatsachen — selbst gegenüber den ähnlich gerichteten zeitgenössischen Bestrebungen in Rom — nicht leugnen. Das ist einmal die geringe Selbständigkeit auch der Besten dieser Zeit und die hiermit Hand in Hand gehende Gleichförmigkeit des gesamten Charakters der Epoche. Dann aber vor allem der Mangel an einem wirklich grossen Zug in den künstlerischen Aufgaben selber. Seit den unzweifelhaft monumental angepackten Unternehmungen Vasaris, der dekorativen Ausgestaltung des Palazzo Vecchio und den Altarbildfolgen von S. Maria Novella und S. Croce, geht es mit dem Stil der öffentlichen Kunstpflege abwärts. Es fehlt offensichtlich der in Rom alles mit sich fortreissende Pulsschlag des aus jungfräulichem Boden Geschaffenen, es fehlt zumal die belebende Verbindung der Malerei mit einem ununterbrochenen architektonischen Gestalten und Neuformen, wie es dort stattfand.

So verfallen denn notwendigerweise jene Qualitäten der Vasari-Tradition, die mit ihren Wurzeln noch in dem monumental-dekorativen Empfinden der Hochrenaissance stecken. Die ganze Richtung der jüngeren Generation scheint sich vielmehr dem Kleinlichen zuzuneigen, mit dem Ergebnis, dass der in den Altarbildern eines Naldini oder Poppi immerhin herrschende Schwung der Bewegung sich in nervöse, zappelnde Unruhe zu verwandeln droht. Gegen diese Tendenz bereitet sich andererseits eine Gegenwirkung vor, die mit ihrem Ringen nach Vereinfachung und Klärung teils auf ältere heimische Vorbilder zurückgreift, teils an neue ausserflorentinische Bestrebungen anknüpft. Die ersten Äusserungen eines neu-

artigen Wollens gehen unmittelbar aus der Schule Vasaris hervor und gehören daher noch in den im folgenden behandelten Zusammenhang — bald indessen verdichten sich die Symptome und führen in einem bemerkenswert organischen Wachsen jene Reform der Florentiner Malerei herbei, die dem Manierismus endgültig ein Ziel setzt.

Für die spezifisch florentinische Gesinnung der Generation zwischen Vasari und den schon früh so genannten „Reformatoren" ist kaum ein bezeichnenderes Beispiel anzuführen als das von 1560 bis zum Jahre 1607 reichende fruchtbare und vielseitige Schaffen des Alessandro Allori (geb. 1535). Von der kalten, herben Kunst seines Oheims Angelo Bronzino ausgehend (dessen Familienname er dem eigenen anzufügen liebt), entwickelte er in der kaum zu übersehenden Masse seiner Altar- und Tafelbilder, seiner Fresken und Teppichkartons einen ultramichelangelesken Massen- und Bewegungsstil, der durch seine schrille metallische Schärfe Vasari samt seiner unmittelbaren Gefolgschaft noch übertönt. Zwar ist auch Allori schon früh in Rom gewesen, aber nur, wie es scheint, um sich in den ungeheuren Abgrund der Gestaltenwelt Michelangelos in der Sixtina zu versenken und im Anschauen verhundertfältigter menschlicher Bewegung in dem florentinischen Kern seiner künstlerischen Überzeugung bestärkt zu werden. Nach Florenz zurückgekehrt, legt er 1560 in der Ausmalung der Cappella Montaguti (SS. Annunziata) ein unmissverständliches Zeugnis glühendster Bewunderung Michelangelos ab. Das Altarbild mit der Darstellung des Jüngsten Gerichts ist in seinen Einzelheiten nach dem Fresko der Sixtina frei zusammengefügt; die seitlichen Wandbilder (Christus im Tempel und die Vertreibung der Händler) sind zwar eigene Erfindung Alloris, aber völlig unter der suggestiven Einwirkung des bewunderten Vorbildes geschaffen. Die das Auge beleidigende Grösse und brutale Massigkeit der Gestalten innerhalb der verhältnismässig kleinen Kapelle zeigt, dass der erst 25jährige Künstler nichts von dem Wohlklang römischer Raumdekorationen wissen will. Ganz auf ein einziges Ziel gerichtet, scheint er alles andere neben dem bewegten nackten menschlichen Körper zu verachten. Dass sein Können aber tatsächlich innerhalb der von ihm gewählten Sphäre sehr erheblich ist, zeigt deutlich das ebenfalls 1560 entstandene Altarbild der Kreuzabnahme (heute im Museo di S. Croce). Es ist eine klar geordnete, grosszügige und zugleich schwungvolle Komposition, die neben den gleichartigen Darstellungen von Daniele da Volterra und Salviati mit Ehren bestehen kann. Trotz starker Abhängigkeit von Michelangelo und Bronzino hat das Werk doch seine eigene Physiognomie, zumal in der farbigen Wirkung, die über Bronzinos engen Gesichtskreis hinausstrebt und durch die be-

wusste Anwendung harter, klarer Töne von ganz ausgesprochener Eigenart überrascht.

In seinem eigentlichen Element befand sich Allori, als er für Francesco I. zwei miniaturartige Bildchen schuf, die schon rein gegenständlich nackte Figuren und starke Bewegung verlangten: Herkules und die Musen (heute in den Uffizien) und die Perlenfischerei im

Abb. 123. Alessandro Allori, Die Perlenfischerei
Florenz, Palazzo Vecchio (Studiolo)

Studiolo des Palazzo Vecchio (Abb. 123). Besonders in der von mannigfach bewegten und teilweise merkwürdig verkürzten menschlichen Leibern wimmelnden Darstellung des Perlenfischens gewinnt man von Alloris Können einen recht günstigen Begriff. Es ist alles sehr gewissenhaft studiert[1]) und im Raume nicht allzu gedrängt und

1) Eine Naturstudie zu der männlichen Vordergrundfigur, die bis zu den Knien im Wasser steht, als „Daniele da Volterra" im Louvre (Abb. 124). Die ausgeführte Gestalt verhält sich zu der Studie im Gegensinn.

kompakt, manches sogar von einer sympathischen Naivität und Frische der Beobachtung. Unverkennbar ist allerdings die Abhängigkeit von Bronzinos Fresko des Durchzugs durch das Rote Meer. Eine weniger erfreuliche Fortsetzung dieser Studien nach der Seite des Zusammenpfropfens einer unübersehbaren Fülle gesuchter Bewegungs-

Abb. 124. Alessandro Allori, Studie zur Perlenfischerei. Zeichnung Paris, Louvre

motive bedeutet nun aber Alloris Christus in der Vorhölle (Rom, Galerie Colonna; Abb. 125). Trotz der unzähligen Figuren ist es nur eine mässig grosse Tafel, auf die der Künstler sein unerschöpfliches Arsenal an komplizierten Drehungen, Überschneidungen und Verkürzungen losgelassen hat. Die Gesamtanordnung folgt dem Christus im Limbus seines Oheims, geht aber über dessen bereits recht künstliche Raumgestaltung noch um ein Beträchtliches hinaus.

Abb. 125. Alessandro Allori. Christus im Limbus
Rom, Galerie Colonna

Der Augenpunkt ist sehr hoch angenommen, um das Auge durch verschiedene Bildzonen bis in die fernste Tiefe führen zu können Der Erfolg ist denn auch dementsprechend: ein Kribbeln und Wimmeln von verrenkten Gliedern, das es dem Auge unmöglich macht, grössere Gesamtkomplexe in sich aufzunehmen.

Besser wirken verschiedene in den siebziger Jahren geschaffene grosse Altarbilder, die durchweg nach einer gewissen einfachen Grösse streben und mit ihrer stets prägnanten Zeichnung von dem Durchschnitt der Vasari-Nachfolge angenehm abstechen. Das gilt namentlich von der durchaus bildmässig gestalteten Samariterin am Brunnen von S. Maria Novella, in der sich die beiden Hauptgestalten in wirkungsvoller Ruhe gegen den dunklen Hintergrund abheben, ferner von der kompositionell ähnlichen Ehebrecherin in S. Spirito — Werken von einer Monumentalität der Haltung, die nur durch eine gewisse Plumpheit und Trivialität beeinträchtigt wird. In S. Spirito befindet sich ausserdem ein ganz unter der Suggestion Michelangelos geschaffenes Märtyrerbild mit vielen unerfreulich gewaltsamen anatomischen Details. Von 1575 ist eine gegenständlich absonderliche Art von Santa Conversazione datiert, auf der die Vita activa und die Vita contemplativa durch weibliche Figuren zu Füssen der thronenden Madonna charakterisiert sind. Das wie die meisten Arbeiten Alloris voll bezeichnete Bild ist sowohl kompositionell wie farbig wenig angenehm — eine harte, kalte Malerei mit forciertem Helldunkel und von öder Monotonie der Gesamtwirkung (für S. Maria Nuova gemalt, heute in der Akademie).

In den achtziger Jahren fielen dem Meister einige Aufträge zu, die ihn veranlassten, sich aufs neue der Freskomalerei zuzuwenden. Zunächst brachte er der leichteren dekorativen Gattung seinen Tribut dar, indem er sich von 1580 bis 1582 an dem Grotteskendekor des ersten Uffizienkorridors beteiligte. Sodann hatte er den von Andrea del Sarto und Pontormo unfertig hinterlassenen Salone in Poggio a Caiano zu vollenden. Er schuf hier ausser zwei frostigen allegorischen Supraporten und dem mehrteiligen allegorischen Aufbau an der einen Stirnwand des Saales die beiden noch fehlenden grossen antiken Historien, über deren gegenständliche Anspielungen auf geschichtliche Vorgänge aus dem Kreise des mediceischen Hauses Borghini einiges mitteilt. Diese Werke machen dem Künstler freilich mit ihrer geschmacklosen Anhäufung albernen Kleinkrams, mit ihrem mangelnden Sinn für den Stil des Wandbildes, ja für die historische Darstellung überhaupt, nicht viel Ehre (vgl. Abb. 126). Namentlich ist es die immer bemerkbarer werdende Plumpheit der Figuren und der Gewandmotive, die zu der unangenehmen Gesamtwirkung beiträgt. Gegen die Mitte der achtziger

Jahre entstanden ferner die Fresken in der Kuppel der damals mit besonderem Aufwand in Angriff genommenen Cappella Salviati in S. Marco, die an denselben Mängeln leiden wie die Arbeiten in Poggio a Caiano. Besser als die vier Hauptkompartimente der Kuppel mit Darstellungen aus der Antoninuslegende sind die zwischen ihnen verteilten allegorischen Einzelfiguren und die Pendentifs mit den Kardinaltugenden. Für die Hochschätzung, die Allori damals genoss, ist die Tatsache bezeichnend, dass er neben den Kuppelfresken

Abb. 126. Alessandro Allori. Ansprache des Titus Flaminius an die Achäer
Villa Poggio a Caiano

auch das Hauptaltarbild der Kapelle in Auftrag erhielt — die Fürbitte der Maria (Abb. 127) —, während sich Naldini und Poppi mit den beiden Seitenbildern abzufinden hatten.

Eine Komposition von mächtigen Abmessungen ist das von Allori 1584 geschaffene Fresko der Mannahlese im ehemaligen Refektorium von S. Maria Novella[1]). Im Rahmen einer grossen Lünette umbaut diese tumultuöse und schwer zu überblickende Szene ein altes Madonnenbild, das man schonen wollte; so ergab

1 Vgl. H. Geisenheimer, Le pitture di Alessandro Allori nel refettorio di S. Maria Novella, in der Rivista d'Arte 1905, S. 93 ff.

sich für den Künstler eine schwierige Aufgabe, die ihn aber zweifellos gerade aus diesem Grunde besonders gereizt hat. Uns erscheint Alloris Bravourleistung heute ebenso unfruchtbar wie die übrigen zu Anfang der achtziger Jahre von ihm ausgeführten Lünettenfresken im Chiostro grande von S. Maria Novella; einzig die Überführung

Abb. 127. Alessandro Allori. Fürbitte der Maria
Florenz S. Marco (Cappella Salviati)

des Leichnams eines Heiligen packt in den Rhythmen der dahinschreitenden Trägenden durch eine gewisse Wucht.

Neben den Fresken bleiben auch weiterhin die Tafelgemälde (meist grossen Formats) eine Hauptdomäne Alloris. So entstanden 1581 bis 1582 die beiden ziemlich übereinstimmenden Abendmahlsbilder für Bergamo (heute in der Accademia Carrara) und für S. Maria

Abb. 128. Alessandro Allori, Geburt der Maria 1595
Cortona, S. Maria Nuova

del Carmine, deren linke Hälften nach Andrea del Sartos Fresko in S. Salvi kopiert sind[1]). Von 1581 ist die Himmelfahrt Christi in Carmine zu Pisa; einige Jahre später wurden die beiden Altarbilder der Cappella Niccolini in S. Croce ausgeführt, 1592 das Martyrium des hl. Jacobus in S. Maria Novella.

Eine ganze Reihe von Jahren (1593 bis 1600) nahm die mehrfach unterbrochene Arbeit an der äusserst figurenreichen Darstellung der Hochzeit zu Kana in Anspruch[2]). Der Künstler selber betrachtete dies für den Hochaltar von S. Agata geschaffene, heute in den Uffizien aufbewahrte Altarbild als eine seiner Hauptleistungen. Das ist es in der Tat, wenn man Allori nach der Summe des reinen Könnens beurteilt, das er darin entfaltet. Um so auffälliger erscheint es, wie unbefriedigend die Bildwirkung, besonders im Räumlichen, geblieben ist. Man darf an die Lösung der Aufgabe durch die Venezianer, zumal durch Paolo Veronese, nicht von ferne denken.

In der malerischen Behandlung der Tafel- und Altarbilder des alternden Meisters setzt nun allmählich eine Wandlung ein, die, ohne im übrigen seine Kunst grundlegend zu ändern, die späteren Werke von den früheren deutlich unterscheidet. An Stelle der kalten, harten Farbengebung des Manierismus tritt das unverkennbare Bestreben, den Jüngeren gleich zum farbig Abgetönten, malerisch Gesehenen fortzuschreiten. Einzelne kräftigere Töne werden aus einem dunkleren Ensemble herausentwickelt, das Stoffliche, das die Künstler der Michelangelo-Nachfolge sonst so wenig interessiert, wird mit auffallender Liebe hervorgehoben. Charakteristische Beispiele der neuen Manier Alloris sind zwei einander nahe verwandte Altarbilder mit der Geburt der Maria, von denen S. Maria Nuova bei Cortona das frühere (von 1595; Abb. 128), die SS. Annunziata in Florenz das spätere (von 1602) besitzt[3]). Beide sind überladen mit allerhand Einzelwerk, in dessen sozusagen „malerischer" Behandlung Allori förmlich schwelgt: reich gemusterte Stoffe, Bordüren, Spitzen, Geräte —; und doch verrät sich gerade in der übertriebenen Sorgfalt, die all dem gewidmet ist, eine von Hause aus rein auf das Zeichnerische gerichtete Anlage und Schulung. Wie diese Dinge, jedes einzeln beobachtet und für sich wirkend, dicht nebeneinander gereiht sind, das entbehrt eines jeden natürlichen malerischen Sinnes. Es ist im Grunde der alte von Bronzino und Michelangelo herkommende Allori, der sich nur auf andersartige Objekte eingestellt hat. Auch in der gedrängten räumlichen Anordnung der Figuren, ja selbst in der Wahl eines

1) Vgl. Geisenheimer, Due cenacoli di A. Allori, in Rivista d'Arte 1906, S. 41.

2) Vgl. A. de Rubertis in Rivista d'Arte 1916, S. 11.

3) Eine Einzelstudie zu dem Florentiner Bilde im Nationalmuseum von Stockholm wiedergegeben in der Albertina-Publikation Nr. 1047.

abnorm hohen Augenpunktes ist er letzten Endes völlig der gleiche geblieben.

Weitere Werke, die dieser letzten Phase angehören, sind die von prosaischem Kleinkram förmlich überwucherte Heilige Familie in Chantilly, das kleine, nahezu miniaturartig wirkende Bildchen mit dem Opfer Isaaks in den Uffizien (1601), eine ähnlich behandelte

Abb. 129. Alessandro Allori, Kreuztragung 1604
Rom, Galerie Doria

Kreuztragung von 1604 in der Galerie Doria zu Rom (Abb. 129) und die im Geistigen recht niedrig gegriffene Darstellung Christi bei Maria und Martha in der Wiener Galerie (1605). Unter den Altarbildern ist namentlich eine Auferweckung des Lazarus von 1594 in S. Francesco zu Pistoja erwähnenswert, eine der gediegensten Leistungen des Meisters, ferner der Tempelgang Mariä in der Kathedrale von Lucca (1592), die Auferstehung des Lazarus in S. Agostino

zu Montepulciano (1593)[1]) und die überladen komponierte Vision des hl. Hyacinth mit einer wilden Glorie von Engeln in S. Maria Novella (1596). Durch seltene Geschlossenheit und Ruhe ist das Altarbild in der Sakristei von S. Spirito mit der Darstellung eines die Kranken heilenden Heiligen ausgezeichnet.

Schliesslich dürfen zwei der bemerkenswertesten Seiten des schaffenslustigen Mannes nicht übersehen werden, nämlich seine umfangreiche Tätigkeit als Bildnismaler und seine zahlreichen Wandteppichentwürfe für die Arazzeria des Grossherzogs. Er teilte sich mit Stradanus in den Ruhm des erfolgreichsten Kartonzeichners; in der Zeit von 1576 bis 1607 wird sein Name in den Akten der Manufaktur vielleicht häufiger als irgendein anderer genannt. Die Florentiner Galleria degli Arazzi bewahrt von ihm Bildteppiche mit der Passion Christi, der Dom von Como einige Stücke mit alttestamentarischen Darstellungen[2]), unter denen das Opfer Isaaks mit dem etwa fünf Jahre später entstandenen Uffizienbilde übereinstimmt. Obwohl diese Stücke Meisterwerke der Webetechnik sind, vermögen sie uns heute für Allori als Schöpfer kunstgewerblicher Vorlagen wenig einzunehmen. Stradanus ist nach unserem Gefühl dem Stil des Bildteppichs bedeutend näher gekommen.

Die Bildnisse Alloris kann man mit denen des von ihm sklavisch nachgeahmten Bronzino nicht entfernt vergleichen. Die von Borghini gerühmten Porträtköpfe Francescos I., der Bianca Cappello und anderer Medici sind in Wahrheit nur Arbeiten aus zweiter Hand von geringer Kraft der Zeichnung und Charakteristik. Eine gewisse Grösse des Stiles atmet allerdings das Brustbild einer Frau bei Dr. Swarzenski in Frankfurt, das trotz seiner recht herben linearen und koloristischen Wirkung Alloris beste Qualitäten aufweist. Auch die Halbfigur der 1580 gestorbenen Lucrezia Minerbetti (Venedig, Seminario; Abb. 130) gehört zu den glücklicheren Leistungen des Künstlers. In den meisten dieser Bildnisse macht sich jedoch das Schematisieren des Typus aufs empfindlichste fühlbar, das Allori weiter treibt als Bronzino, ohne dabei dessen Schönheitsempfinden zu besitzen.

Wenn man auch Alloris Stellung innerhalb der florentinischen Malerei seiner Zeit nicht unterschätzen darf, so lösen doch seine Werke selten ein vollkommen reines Gefühl der Befriedigung aus. Der Grund dafür ist offenbar die Zwiespältigkeit seines künstlerischen

1) Eine ausgezeichnete Kohlestudie hierzu (Kniende weibliche Figur) im Britischen Museum. Der individuelle Ausdruck und die Unmittelbarkeit dieser kraftvollen Niederschrift vor der Natur überrascht angesichts der Trockenheit der meisten ausgeführten Gemälde Alloris.

2) Vgl. Geisenheimer, Di alcuni arazzi nel Duomo di Como etc., in Rivista d'Arte 1906, S. 104.

Wollens, das sich einerseits nach monumentalen Vorbildern wie Michelangelo zu orientieren strebt, andererseits aber von einem platten und trivialen Naturalismus niemals ganz loskommt. Seine Kunst ist nichts Ganzes und nichts Einheitliches, ihre Entwicklung durch keine innere Logik bedingt — darum bleibt das Bild seiner künstlerischen

Abb. 130. Alessandro Allori, Bildnis der Lucrezia Minerbetti
Venedig, Seminario

Persönlichkeit trotz der unverkennbaren äusseren Kennzeichen seines Stiles ohne feste Konturen. Alloris sicherster Ruhm ist unzweifelhaft die Gediegenheit seines zeichnerischen Könnens, die Zuverlässigkeit des Anatomischen in seinen Bildern — Dinge, die nach dem glaubhaften Zeugnis der Zeitgenossen auf sehr eingehenden Studien sowohl nach dem lebenden wie besonders nach dem toten Körper beruhten.

Die Zahl der Jüngeren, die von Allori Anatomie und Zeichnung gelernt haben, war beträchtlich. Trotzdem gehört er nicht zu den im eigentlichen Sinne stilbildenden Faktoren im damaligen Florenz. Sein langjähriger getreuer Mitarbeiter Giovanni Maria Butteri (ca. 1540 bis 1606) kommt ihm in stilistischer Beziehung wohl am nächsten. Er war schon beim Studiolo Francescos I. mit zwei Beiträgen beteiligt, half dann in den achtziger Jahren Allori bei den Freskolünetten im Chiostro grande von S. Maria Novella und in vielen anderen Arbeiten. Seine die Formensprache Alloris ins Plumpe übertreibende Manier kann man aus dem „Noli me tangere" des Chiostro grande und einer thronenden Madonna mit Heiligen von 1596 in Pistoja (S. Bartolommeo in Pantano) kennen lernen.

Als Mitarbeiter und Schüler Alloris ist ferner Giovanni Bizzelli (1556 bis 1612) überliefert, von dem man wenige Arbeiten kennt. Wenn von ihm die im Museo di S. Marco aufbewahrte thronende Madonna mit Heiligen tatsächlich herrührt, kann er schwerlich so unbedeutend gewesen sein, wie ihn Lanzi hinstellt. Denn das Bild hat eine merkwürdige, an die Sarto-Tradition anknüpfende Monumentalität und einen eigenartigen kühlen und dabei tiefen Gesamtton. Das bei Borghini erwähnte, für die Prinzessin Leonore de' Medici gemalte Bildchen der „Verkündigung" (heute in den Uffizien) ist freilich schwächer und ohne eine bemerkenswerte individuelle Eigenart.

Gewisse Berührungspunkte mit Allori weist ferner Jacopo Coppi oder del Meglio (1523 bis 1591) auf, obwohl er in der Hauptsache durch Vasari beeinflusst sein dürfte. Man lernt diesen anscheinend wenig produktiven, aber den Durchschnitt entschieden überragenden Künstler zuerst aus den beiden malerisch recht aparten Bildchen kennen, die er für das Studiolo gemalt hat: die Familie des Darius vor Alexander dem Grossen und die Erfindung des Schiesspulvers. Dann wurde ihm in S. Maria Novella und S. Croce je ein Altarbild übertragen. Beide brachten ihm jedoch wenig Ruhm ein. Sehr unerfreulich und kompositionell ungeschickt ist in der Tat die Darstellung des „Ecce homo" in S. Maria Novella, die Borghinis scharfen Tadel fand. Dagegen bezeugt die von Borghini ebenfalls in Grund und Boden verdammte Predigt des hl. Vincenz Ferrer (Abb. 131), so vollgepfropft mit gegenständlich kaum zusammenhängenden Figuren sie auch sein mag, doch in der malerischen wie zeichnerischen Gestaltung (trotz einzelner böser Zeichenfehler) einen ernst strebenden Künstler. Die Gruppe des in Wolken thronenden nnd von Engeln umschwebten Christus ist sogar, für sich genommen, von imposanter Erscheinung. Auch das ungewöhnlich grosse, 1579 gemalte Altarbild in S. Salvatore in Bologna mit der Darstellung der Legende des gekreuzigten Christus von Soria verrät

Abb. 131. Jacopo Coppi. Predigt des hl. Vincenz Ferrer
Florenz, S. Croce

die Neigung Coppis zum Vielfigurigen und Gedrängten. Dennoch erreicht der Künstler auch hier eine gewisse räumliche Wirkung, die zusammen mit den malerischen Qualitäten und der ungewöhnlich sorgfältigen zeichnerischen Behandlung dem Ganzen einen unzweifelhaften monumentalen Charakter verleiht. Coppi ist von

1576 bis 1579 in Rom tätig gewesen. Im Chor von S. Pietro in Vincoli sind von ihm drei grosse Fresken aus der Geschichte Petri, die in Farbe und technischer Behandlung allerdings etwas recht Ungepflegtes und beinahe Wüstes haben. Auch die zahlreichen Historietten in der Apsis wirken in ihrem Durcheinander nicht an-

Abb. 132. Girolamo Macchietti, Die Bäder von Pozzuoli
Florenz, Palazzo Vecchio (Studiolo)

genehm; schon der farbige Gesamteindruck ist in seiner Buntheit und Unruhe abstossend.

Während Coppi in der Führung der Gewandfalten eine sonderbare steife Geradlinigkeit aufweist, die zusammen mit seinen Helldunkelversuchen noch in gewisser Weise an die Richtung des Rosso erinnert, strebt Girolamo Macchietti (ca. 1541 bis 1592) nach einer bis ins letzte straff durchgeführten Modellierung, die er durch ein kaltes, herbes Kolorit und klare, rundliche Zeichnungsweise geschickt

Abb. 133. Girolamo Macchietti, Anbetung der Könige
Florenz, S. Lorenzo

zu erreichen weiss. Aus der Schule des Michele Ghirlandajo hervorgegangen, beteiligt sich Macchietti sechs Jahre unter Vasari an der Ausmalung des Palazzo Vecchio und vervollkommnet seine Ausbildung während eines zweijährigen Aufenthaltes in Rom. Nach seiner Rückkehr erweist er sich als gereifter, selbständiger Künstler, der sich namentlich durch die angenehme räumliche Wirkung und kompositionelle Gliederung seiner Bilder von dem Durchschnitt der Vasari-Schule unterscheidet. In hohem Masse besitzen seine beiden Tafeln im Studiolo Francescos I. diese Eigenschaften. Die Darstellung der Bäder von Pozzuoli (Abb. 132) ist in der räumlichen Disposition so angenehm und durchdacht wie kaum eine andere Arbeit unter den vielen anderen dieses Raumes, namentlich (wohl unter römischem Einfluss) in der Anordnung und Gliederung der architektonischen Motive. Von glücklicher Natürlichkeit sind ferner die Körper der sich badenden, abtrocknenden, sonnenden Männer und Jünglinge, die von sorgfältigstem Naturstudium zeugen[1]). Eine für diese Zeit seltene Reinheit des Schönheitsideales spricht aus Macchiettis anderem Bilde im Studiolo, Medea und Jason. In den beiden Hauptfiguren ist das Vorbild der Venus von Medici und des Laokoon unverkennbar, aber in selbständiger und sorgfältiger Abwandlung.

Macchiettis erstes grösseres öffentliches Gemälde ist die Anbetung der Könige in S. Lorenzo (Abb. 133). Auch hier ein Streben nach einfacher, natürlicher Komposition und gediegener Zeichnung, die besonders in gewissen Gewandmotiven (z. B. bei dem knienden König) und in den etwas preziösen Fingern an Salviati anklingt, dazu nun allerdings eine störende Fülle von Schmuckstücken und Changeanttönen sowie ein kaltes, glasiges und zu buntes Kolorit. In dem vielgerühmten und nachgeahmten Hauptwerke Macchiettis, dem Martyrium des hl. Laurentius in S. Maria Novella, sind alle Register gezogen: es ist eine in mehrere Raumschichten eingeteilte dramatisch-historische Komposition, die ohne Macchiettis römischen Aufenthalt undenkbar wäre, aber auch die Kenntnis der Tizianischen Laurentiusmarter vorauszusetzen scheint. Malerisch geht sie über die Begriffe des Vasari-Kreises entschieden hinaus, obgleich eine gewisse Glasigkeit darin noch nicht abgestreift ist. Leider bricht Macchiettis Florentiner Tätigkeit nach dieser Leistung unvermittelt ab. Er hat nur noch einige Altartafeln für die Kathedrale von Empoli (hl. Laurentius, von Engeln gen Himmel getragen), für den Carmine in Pisa und andere, meist abgelegenere Orte ge-

[1]) Vgl. die feinen Kohlestudien Macchiettis in den Uffizien, besonders den liegenden Knabenakt Nr. 7285, dessen schwierige Pose nicht nur plastisch-zeichnerisch, sondern auch in der sich ergebenden Hell-Dunkelwirkung glänzend erfasst ist.

Abb. 134. Mirabello Cavalori, Das Opfer der Lucretia.
Florenz, Palazzo Vecchio, Studiolo.

malt und ist dann längere Zeit in Süditalien tätig gewesen. Von seinen für Neapel und Benevent ausgeführten Bildern ist heute nichts mehr nachzuweisen; wahrscheinlich sind sie infolge der im

Süden Italiens so häufigen Erdbeben, von denen namentlich Benevent schwer heimgesucht worden ist, zugrundegegangen. Macchietti ist kurz nach 1580 wieder nach Florenz zurückgekehrt und bald danach auf längere Zeit nach Spanien gegangen. Über das letzte Jahrzehnt seines Lebens ist nichts bekannt.

Als Macchiettis Mitarbeiter und Freund erwähnt Vasari Mirabello da Salincorno, den wir identifizieren dürfen mit Mirabello Cavalori. Im Studiolo ist er mit einer Darstellung der Wollweberei und dem Opfer der Lavinia (Abb. 134) vertreten. Dies reizvolle Bildchen steht in der räumlichen Anordnung, im Architektonischen und im Nackten Macchietti unverkennbar nahe und hat in seiner fast genrehaften, unbekümmerten Art etwas ungemein Frisches und Natürliches. Zumal der physiognomische Ausdruck ist ausgezeichnet beobachtet. Mirabello Cavalori soll sich nach Vasari als Bildnismaler hervorgetan haben — ebenso wie übrigens nach Borghini auch Macchietti —; er ist aber schon früh, noch bevor Macchiettis Hauptwerke entstanden, gestorben (1572). Zu Lanzis Zeiten befand sich eine signierte und mit dem Datum 1565 bezeichnete Verkündigung von seiner Hand im Besitze der Familie Baldovinetti.

Dem Kreis der von der Ghirlandajo-Werkstätte ausgehenden, später aber der Vasari-Richtung folgenden Künstler sind auch Alessandro Fei oder Alessandro del Barbiere (1543 bis 1592) und Andrea del Minga zuzugesellen. Fei gehören im Studiolo das mittelmässige, aber gegenständlich unterhaltende Bild einer Goldschmiedswerkstatt (Abb. 135) und das Gastmahl Belsazers (sehr düster in der Farbe), in S. Croce die von Borghini über Verdienst gerühmte Geisselung Christi und in S. Giovannino einige Freskohistorien. Er war ein gewandter, schnell arbeitender Praktiker, der mit zeichnerischen Schwierigkeiten ohne viel Federlesens fertigzuwerden verstand und sich über Fragen des Kolorits vollends nicht den Kopf zerbrach. Nach dem, was Borghini über die von ihm mit genrehaften Darstellungen ausgeschmückten Räume von Florentiner Privathäusern mitteilt, scheint er den Mangel an Gediegenheit durch einen gewissen Phantasiereichtum ersetzt zu haben. Von Andrea del Minga († 1596) rührt in S. Croce das Gebet Christi am Ölberg her, von dem eine üble Nachrede allerdings wissen wollte, dass es in der Komposition von Giambologna stamme und unter Mitarbeit des Stefano Pieri und eines Niederländers (Giovanni Ponsi nennt ihn Borghini) ausgeführt worden sei. Das langweilige, farbig öde Bild lohnt aber kaum eine nähere Untersuchung über seinen oder seine verschiedenen mutmasslichen Urheber. Minga scheint jedenfalls auch nach seinen sonstigen Leistungen (darunter die beiden Sündenfalldarstel-

lungen im Palazzo Pitti nach Entwürfen von Bandinelli) ein sehr unselbständiger Geist gewesen zu sein.

Leute von ähnlichem Schlage sind Stefano Pieri (1542 bis

Abb. 135. Alessandro del Barbiere, Eine Goldschmiedewerkstatt
Florenz, Palazzo Vecchio (Studiolo)

1629) und Lorenzo dello Sciorina († 1598), die in ihren Anfängen der Bronzino-Richtung Gefolgschaft geleistet haben, später aber in den allgemeinen Florentiner Manierismus der sechziger bis achtziger Jahre einmündeten. Von Stefano Pieri rührt in den

Uffizien das steife und in der Farbe unsäglich lederne Opfer Isaaks her, später hat er Rom mit seinen Werken beglückt, wo man ihm z. B. in S. Prassede wiederbegegnet. Seine trockene, phantasielose Art ist bis zuletzt die gleiche geblieben. Lorenzo dello Sciorina hat im Studiolo den Kampf des Herkules mit dem Löwen gemalt und gehört fernerhin unter den Freskanten des Chiostro grande von S. Maria Novella zu den aufdringlichsten und rohesten. An weiteren mittelmässigen Namen seien noch genannt die sämtlich mit am Studiolo beteiligten Niccolo Betti, Vittore Casini, Tommaso Fedriani und Bartolommeo Traballesi (dessen Bruder Francesco sich in Rom niedergelassen hat, ohne dort Nennenswertes zu leisten). Durch seine Kopien nach der Galerie berühmter Männer des Paolo Giovio ist Cristofano dell'Altissimo bekannt geworden. Cosimo I. hatte ihm den Auftrag gegeben, die bekannte Bildnissammlung des Comasker Gelehrten zu kopieren, eine künstlerisch unfruchtbare Aufgabe, der sich Cristofano mit Geduld und mässigem Talent unterzogen hat. Heute hängen diese lediglich gegenständlich interessanten Wiederholungen in dem Korridor zwischen den Uffizien und dem Palazzo Pitti.

Aus der Vasari-Schule geht als einer der letzten Ausläufer auch Giovanni Balducci (genannt Cosci) hervor, ein Künstler, der ebenfalls mit zwei Worten abzutun wäre, wenn er es nicht verstanden hätte, sich durch grosse Fruchtbarkeit eine gewisse Stellung unter seinen Zeitgenossen zu erzwingen. Auch er ist bereits unter den Ovaldarstellungen des Studiolo mit einer Arbeit vertreten, in der noch eine starke Abhängigkeit von seinem Lehrer Naldini hervortritt[1]). Mehr und mehr aber gewinnt seine Formengebung und sein Kolorit einen kraftlosen und verblasenen Charakter, der zu Naldinis klarer, eindringlicher Art in ausgesprochenem Gegensatz steht. Er bevorzugt schlanke, wenig durchartikulierte Gestalten und ist in seinen Bewegungsmotiven und kompositionellen Gedanken von ziemlich dürftiger Erfindung. In seinen Freskobildern wirkt er immerhin erfreulicher denn als Tafelbildmaler. Das wird besonders deutlich in seinem besten Werk, der Ausmalung der kleinen von Dosio erbauten Kirche S. Jacopo in der Via S. Gallo, die volkstümlich Pretoni genannt wird (1590). Balducci hat es verstanden, seine Fresken der schlichten Innenarchitektur geschmackvoll anzupassen. Die beiden Seitenwände des einschiffigen Raumes sind in je drei Kompartimente gegliedert, in denen die Geschichte

[1]) Er hat später eine von Naldini begonnene Altartafel, eine Verlobung der hl. Katharina, für das Kloster dieser Heiligen in Prato, nach Naldinis Ableben zu Ende gemalt, wie eine entsprechende Inschrift verrät. Das Bild befindet sich heute im Museum von Prato.

der letzten Erscheinungen Christi ohne höheren Schwung, aber frei von manieristischen Auswüchsen erzählt wird. Dagegen sind die Altarbilder entsetzlich matt in Ausdruck und Kolorit. Zu Beginn der achtziger Jahre ist Balduccis Fresko im Chiostro grande von S. Maria Novella mit dem Einzug des hl. Antoninus in Florenz entstanden, ebenso das ihm stilkritisch zuzuweisende Martyrium des hl. Andreas im Hofe der Confraternita von S. Pier Maggiore (in Via Gino Capponi). Auch im Innern der Kirche dieser Confraternita rühren zwei der Historien von ihm her (nach Baldinuccis Zeugnis). Unter Clemens VIII. ist Balducci nach Rom übergesiedelt und hat an den Fresken von S. Prassede neben anderen Florentinern seinen Anteil gehabt, ebenso an der Ausmalung der Kapellen in S. Giovanni de' Fiorentini. Zuletzt ist er in Neapel tätig gewesen, wo man seine Hand vielleicht in dem grossen Plafondbilde mit der Anbetung der Hirten im Hauptschiff des Domes vermuten darf (fälschlich dem Neapler Fabrizio Santafede oder dem Marco da Siena zugeschrieben).

Es ist für die jüngere Generation der Florentiner Manieristen charakteristisch, dass das überwiegende Interesse der direkten Vasari-Schüler an dem dramatisch-monumental gestalteten Altarbild einer neu erwachenden Freude an der Freskomalerei Platz macht. Das sprechende Symbol für diese sich in den achtziger Jahren deutlich abzeichnende Entwicklung sind die nunmehr in grossem Stil ins Werk gesetzten Ausmalungen mehrerer der bekanntesten Florentiner Klosterhöfe mit Geschichten aus der Heiligenlegende und der Passion Christi. Es handelt sich hier um die Wiederaufnahme einer älteren heimischen Tradition, für die es Beispiele schon aus dem Quattrocento gab (u. a. den Chiostro verde von S. Maria Novella), und die dann durch Andrea del Sarto und seinen Kreis in den ersten Jahrzehnten des Cinquecento eine Steigerung im Sinne der reifen Renaissance erfahren hatte. Allerdings sind sowohl die Wandbilder der Annunziatenvorhalle wie vollends das Höfchen des Scalzo Unternehmungen von verhältnismässig bescheidenen Dimensionen. Einen umfangreicheren Zyklus hat Pontormo bei seinen Passionsdarstellungen in dem grossen Hofe der Certosa im Auge gehabt, von denen jedoch nur wenige zur Ausführung gelangt sind. Mehrere Generationen hindurch scheint dann das Interesse für solche Seriendarstellungen — für deren bescheidene Art man im Kreis Vasaris wohl wenig Sinn haben mochte — völlig zu erlöschen, um in den achtziger Jahren lebhaft wieder aufzuflammen. Damals entsteht in den (heute grösstenteils sehr verdorbenen) Freskolünetten des Chiostro grande von S. Maria Novella ein Denkmal der florentinischen Malerei

des späten Cinquecento von einer ausserordentlichen Vollständigkeit und von um so grösserer Bedeutung für die Kenntnis der Bestrebungen jenes Jahrzehntes, als es uns neben älteren Meistern wie Allori auch die jüngere Generation, einen Poccetti, Pagani und Cigoli, kennen lehrt. Fast gleichzeitig wird der kleine Hof der Confraternita di S. Pier Maggiore (Abb. 136) mit den Martyrien der Apostel ausgemalt — eine Aufgabe, die man heute als wenig erfreulich und recht monoton empfinden mag, die aber doch von den beteiligten Künstlern mit sichtlichem Interesse gelöst worden ist.

Durchaus nicht alle Mitarbeiter an diesen Unternehmungen sind freilich geborene Freskanten gewesen, am wenigsten die noch unmittelbar aus dem lärmenden und schrillen Stil des Vasari-Kreises hervorgehenden Künstler. Beispiele sind ausser den schon erwähnten noch Bernardino Monaldi, von dem in der Confraternita von S. Pier Maggiore die Marter des hl. Philippus herrührt[1]), und Cosimo Gheri, der auf dem Simonsmartyrium als Urheber genannt ist (Monaldi begegnet uns auch als Maler von Altarbildern in der herkömmlichen unruhigen Art; so ist u. a. das Begräbnis des hl. Albertus im Carmine sein Werk.) Aber unleugbar tritt die Freskotechnik wieder stark in den Vordergrund des Interesses und fesselt eine Reihe tüchtiger Kräfte an sich. Ihre eigentliche Krönung findet die ganze Bewegung in dem Schaffen Bernardino Poccettis, das ganz und gar dem erzählenden Freskobild gewidmet ist. Diesem einzelnen unermüdlich schaffenden und erfindenden Mann ist es in der Tat zu danken, dass es bei den genannten Unternehmungen nicht sein Bewenden hatte, sondern dass die Klosterhöfe von S. Marco und der SS. Annunziata sowie andere inner- und ausserhalb von Florenz nachfolgten. Und nicht nur auf diese eine isolierte Aufgabe beschränkte er sich, sondern zog das Innere der Kirchen, die Wände, Kuppeln, Pendentifs und Gurtbogen der Kapellen heran, ebenso die Fassaden und Innenräume vornehmer Privathäuser, die Versammlungsräume, Refektorien usw. von Klöstern, von gemeinnützigen Instituten u. ä. So entstand durch die Initiative und die ungeheure Produktivität eines einzigen Künstlers in Florenz und in weitem Umkreise — im Sienesischen, bei Pisa, in Pistoja usw. — sozusagen eine ganz neue Welt künstlerischer Aufgaben, nicht neu zwar im eigentlichen Sinne, wohl aber im Sinne einer Wiederbelebung und individuellen Umgestaltung der alten guten toskanischen Tradition mit ihrer Freude am heiteren Fabulieren und an lebensvoller Beobachtung.

1 Die Kompositionszeichnung hierzu als „Francesco Meranos" im Palazzo Bianco zu Genua

Zweifellos ist auch Poccetti, so handgreiflich sein eigenstes, persönliches Verdienst hervortritt, historisch doch erst durch eine Reihe von Umständen vorbereitet und gewissermassen bedingt worden, die in der allgemeinen Entwicklung lagen. Während in Rom die Freskoproduktion eine ungeheure Ausdehnung erlangt hatte, war Florenz, sei es nun aus Ideenarmut, sei es aus Mangel an grossen Aufgaben architektonisch-dekorativer Art, auf diesem Gebiete ganz ins Hintertreffen geraten. Als Vasari starb und die eben erst begonnene Ausmalung der Domkuppel anderen Händen über-

Abb. 130. Hof der Confraternita S. Pier Maggiore in Florenz (Via Gino Capponi

tragen werden musste, sah man sich genötigt, zu einem der in Rom schaffenden Freskanten seine Zuflucht zu nehmen und wählte keinen geringeren als Federico Zuccari. Es konnte nicht ausbleiben, dass die unerhörte, wenngleich äusserliche Bravour, mit der sich Zuccari der Riesenaufgabe entledigte, in den Kreisen der jüngeren Künstlerschaft Aufsehen erregte und binnen kurzem den Ruhm Vasaris und seiner allzu einseitig orientierten Anhänger verdunkelte. Ausserdem bildete er unter den heranwachsenden Künstlern einige direkte Schüler heran, die ihm zunächst bei der Kuppelausmalung behilflich waren und weiterhin in seinem Stile eine selbständige Tätigkeit ausübten.

An erster Stelle ist hier Domenico Passignano zu nennen, der indessen bald andere Einflüsse in sich aufnehmen sollte und in seiner entwicklungsgeschichtlichen Bedeutung für Florenz noch zu charakterisieren sein wird. Ferner war Bartolommeo Carducci (geb. ca. 1560) Zuccaris unmittelbarer Schüler. Von seinem Lehrer mit nach Rom genommen, erlernte er hier die „Kunst des Stuckierens", d. h. jene spezifisch römische Kombination von Freskotechnik, architektonisch-dekorativer Gliederung und Ornamentik, die in Florenz immer noch wenig bekannt war. Nach der Rückkehr in seine Heimat verschaffte er sich einen Auftrag, in dem er die neuerworbene Fertigkeit selbständig verwerten konnte, nämlich die Ausschmückung von drei Kapellen in S. Giovannino. Leider gibt in dieser Kirche heute nur noch ein etwas früher ausgeführtes, schlecht erhaltenes Fresko mit der Darstellung des Gebetes am Ölberg einen Begriff von Carduccis Können. Man bemerkt immerhin noch, dass Carducci im Gegensatz zu den Künstlern des Vasari-Kreises ein feines Gefühl für Farb- und Tonwerte besass und nach dieser Richtung in Rom günstig beeinflusst worden war. Nur kurze Zeit sollte er jedoch Florenz erhalten bleiben. Bald nach 1585 folgte er Zuccari auf dessen Reise an den Hof Philipps II. und blieb bis an sein Lebensende in Spanien tätig. In seinen Geschichten aus der Laurentiuslegende im Escurial bewahrt er aber noch deutlich den Zusammenhang mit den sich gleichzeitig in seiner Heimat bahnbrechenden neuen Bestrebungen: es sind Lünettenfresken für einen Klosterhof, und zwar ganz von derselben Gattung, die uns aus den Chiostri von S. Maria Novella, S. Marco usw. bekannt ist.

Bernardino Poccetti (eigentlich Barbatelli) geht nicht wie Passignano und Carducci aus der Werkstatt eines der führenden Meister hervor, von dem er die Grundlagen der grossdekorativen Malerei in direkter Unterweisung hätte erlernen können. Er ist einer jener wenigen, die sich aus einem mehr handwerklichen Schaffen durch eigene Kraft allmählich zur „hohen Kunst" emporgearbeitet haben. Seine frühesten Arbeiten waren Grottesken und andere Malereien rein dekorativen Charakters. Mit ihnen erwarb er sich seine ersten bescheidenen Lorbeeren. Geboren im Jahre 1548[1]), trat er 1570 als „Bernardino delle Grottesche" in die Compagnia di S. Luca ein. Bald aber genügte ihm diese untergeordnete Gattung nicht mehr. Er begann in die Fassadenmalereien, die er in besonders stattlicher Zahl auszuführen hatte, Figürliches in grösseren Proportionen einzufügen. So wurde aus ihm im Volksmunde als-

1) Nach einer [illegible] Angabe 1542. Vgl. Geisenheimer, Spigolature Poccettiane, in Arte e Storia, 1909, S. 74. Ebenda weiteres biographisches Material über Poccetti.

bald ein „Bernardino delle Facciate“ und — nachdem ihm die neun Musen an der Fassade der Casa Compagni einen Namen gemacht hatten — in nochmaliger Metamorphose ein „Bernardino delle Muse“. Mit solchen Arbeiten, deren er eine ungeheure Menge ausführte, war seine künstlerische Tätigkeit während der siebziger Jahre ganz angefüllt. Am Ende des Jahrzehnts begab er sich in dem Verlangen, sein Schaffen auf eine breitere Grundlage zu stellen, nach Rom, wo er etwa ein Jahr in unermüdlichem Studium nach den gefeiertsten älteren und neueren Vorbildern verbrachte. Besonders intensiv soll er sich mit Raffaels Fresken, zumal der Farnesina, beschäftigt haben. In der Tat fallen in seinen späteren Florentiner Arbeiten einzelne Reminiszenzen an Raffael in Gestalt gewisser Bewegungsmotive und Repoussoirfiguren auf; man könnte indes kaum behaupten, dass die Gesamterscheinung seiner Kunst irgend etwas mit Raffael oder seinem Kreise zu tun habe.

Die ersten Gelegenheiten, bei denen er in Florenz als Freskomaler die Konkurrenz mit den Vertretern der „hohen“ Kunst aufnehmen sollte, boten die Lünetten des Chiostro grande von S. Maria Novella und der Confraternita di S. Pier Maggiore. Schon in diesen seine Eigenart noch nicht voll ausdrückenden Kompositionen verrät er eine Beweglichkeit und einen sicheren Instinkt für das im Freskobild Wirksame wie keiner seiner Konkurrenten. Leider sind die Arbeiten im Chiostro grande heute in sehr schlechtem Zustand. In jeder Szene zeigt sich der Künstler von einer neuen Seite. So versucht er in der Predigt des hl. Dominicus (zu der eine Zeichnung in den Uffizien aufbewahrt wird) ein grosses Figurengewühl zu geben, das er auch tatsächlich meisterhaft zu beherrschen weiss. Monumentale Grösse und einfache Form strebt er in dem Abschied der Jünger an; ganz und gar genrehaft im Sinne der alten Florentiner fasst er dagegen wieder die Szene auf, wie der Heilige seine Bibliothek verkauft, um den Erlös an die Armen verteilen zu können. Im Hintergrund bringt er hier in kleinen Figuren die Szene an, wie die Bücher von muskulösen Männern in ausgezeichnet studierten Posen fortgetragen werden, nicht ohne gewisse Anklänge an Bewegungsmotive Andrea del Sartos. Überhaupt schwelgt Poccetti in diesen Fresken förmlich in der Wiedergabe des bewegten, stark artikulierten Körpers, den er, frei von allen Konventionen der Michelangelo-Nachahmer, in seiner eigenen Weise empfindet. Man könnte sogar sagen, dass seine Art, das „Gewächs“ des Körpers klar, scharf akzentuiert und nicht ohne Härten hervorzuheben, auf die ältere florentinische Überlieferung zurückgeht, als deren geistiger Fortsetzer Poccetti um so ausgesprochener erscheint, je freier von historischen Bedingtheiten seine Persönlichkeit sich entwickelt.

Auf ungefähr der gleichen Stilstufe stehen die beiden gegen das Ende der achtziger Jahre geschaffenen Martyriendarstellungen von S. Pier Maggiore und eine von 1585 datierte kleinere Lünette der Pietà an gleicher Stelle. Aus der Marter des hl. Taddäus sucht Poccetti unter glänzender Entfaltung seines prachtvollen zeichnerischen Könnens eine Greuelszene von jener Art zu machen, womit Leute wie Naldini, Poppi oder Zucchi zu prunken liebten. Hingegen ist die Predigt des hl. Thomas ganz auf klare Kompositionswirkung und volle Intensität jeder einzelnen Gestalt angelegt. Mit sichtlichem Behagen hat er den muskulösen männlichen Akt im Vordergrund modelliert und malerisch durchgebildet — wahrscheinlich im Wetteifer mit den vielgepriesenen und ebenso oft angefeindeten Nudi in Passignanos gleichzeitig oder wenig später (1589) entstandenen Fresken der Cappella Salviati in S. Marco.

Die volle Reife seines Schaffens erreicht Poccetti etwa zu Beginn der neunziger Jahre. Kirchen, Konvente, öffentliche und private Gebäude füllen sich mit seinen Werken. Eine besonders umfassende und von offensichtlicher Sympathie getragene Tätigkeit entwickelt er für die Kartäuser, einen Orden, mit dem er bis in seine späteste Zeit in dauernder freundschaftlicher Beziehung geblieben ist. So malte er — wohl gegen 1595 — in der Kirche der Certosa von Val d'Ema auf der Rückwand des Chores den Tod des hl. Bruno in Form einer in freier Symmetrie komponierten mönchischen Zeremonie mit über 60 zum Teil porträthaften Figuren (Abb. 137). Ein in genauer frontaler Ansicht gegebener kirchlicher Innenraum bildet den wirkungsvollen Hintergrund, und verklärend schliesst nach oben die allerdings recht wenig ideal gebildete Gestalt des segnenden Erlösers ab, die von grösseren und kleineren Engeln umgeben ist. Weitere Fresken Poccettis schmücken u. a. die Gewölbe des Kirchenraumes (überlebensgrosse Kirchenväter und Kartäuserheilige), die Cappella delle Reliquie und die Cappella degli Acciajuoli. Auch für die Kartäuser von Pisa und Montignano (bei Siena) ist Poccetti mehrfach tätig gewesen. Ein aus dem Refektorium der Sieneser Certosa stammendes Abendmahl bewahrt heute die Akademie von Siena, während die entsprechende Pisaner Darstellung sich noch an der alten Stelle befindet[1]).

Als Meister in der Bewältigung umfangreicher monumentaler Aufträge erweist sich Poccetti in der Ausmalung der von dem Physiker Neri gestifteten Cappella de' SS. Nereo ed Achilleo bei S. Maria Maddalena de' Pazzi (ca. 1600 ausgeführt; Abb. 138). Im

1 Ein drittes Abendmahlsfresko, von 1611 datiert, im Museum von S. Apollonia zu Florenz.

Abb. 137. Bernardino Poccetti, Tod des hl. Bruno (Fresko)
Certosa di Val d'Ema bei Florenz

Gegensatz zu Giambolognas Cappella Salviati in S. Marco – deren Grundriss und Gesamtdisposition im übrigen nicht sehr abweichend ist – ist hier der Versuch gemacht, Wände, Schildbögen, Pendentifs und Kuppelwölbung fast ausschliesslich durch die Mittel illusionistischer Malerei zu gliedern. In einem ziemlich streng, ja fast trocken behandelten gemalten Architektursystem gewinnt der Künstler unterhalb des Hauptsimses Platz für Nischenfiguren und Heiligenlegenden; in den Schildbögen bringt er auf Wolken thronende Propheten und allegorische Gestalten, während die Pendentifs von auffallend kolossal gebildeten Tugenden (durch je zwei Engel flankiert) ausgefüllt werden. Wenn sich Poccetti bis hierher nur gelegentlich die Freiheit nimmt, seine Figuren über den (gemalten) architektonischen Rahmen hinausgreifen zu lassen, so schwelgt er in dem vom Auge kaum noch aufzunehmenden Gewühl von Heiligen in der Kuppel in der Gestaltung (wenn man so sagen darf) des Ungestaltbaren. Die Form, die er der himmlischen Glorie gibt, ist freilich noch bei weitem nicht die dem 17. und 18. Jahrhundert als Ideal vorschwebende selig verklärte Offenheit und Weite des sich bis zu den fernsten Sphären öffnenden Himmelsraumes. Viel eher könnte man von einem unruhigen, an Härten reichen Jahrmarktsgewühl sprechen, zu dessen ausserordentlich verwirrender Wirkung die bunte, kontrastreiche Farbengebung noch das ihrige beiträgt. Immerhin umfasst diese Glorie wieder eine gewaltige Menge schöner und charaktervoller Einzelheiten, mag auch, verglichen mit den Kuppeln des Correggio und der auf ihm weiter bauenden späteren Bolognesen und Römer, der Gesamteindruck etwas Kleinliches und zu wenig Ideales haben.

Poccetti hat ähnliche Glorien noch an anderen Orten ausgeführt, unter anderem in der Tribuna von Ognissanti, ebenso auch in der Certosa von Val d'Ema. Es scheint fast unbegreiflich, wie er bei dem ausserordentlichen Umfang seiner Produktion noch sozusagen nebenher diese Werke vollenden konnte, von denen jedes sich aus Hunderten von einzelnen Gestalten zusammensetzt, die der Mehrzahl nach scharf charakterisiert sind und offensichtlich durch Naturstudien vorbereitet wurden. Die Erklärung liegt in der absolut gleichmässigen Sicherheit seines Schaffens, das kaum jemals von irgendwelchen Schwankungen in der Freude am Produzieren oder der Inspiration beeinträchtigt worden ist. Ja, man könnte die Behauptung wagen, dass seine Schaffensfreudigkeit durch die Grösse und Schwierigkeit der Aufgabe noch einen besonderen Antrieb erhielt. Denn in allzu auffälliger Weise widmet er seine Kraft gerade solchen vielfigurigen und an starken Bewegungen oder dramatischer Handlung reichen Szenen, eine Fülle anmutiger oder kraftvoller und grossartiger Mo-

Abb. 138. Bernardino Poccetti, Cappella Nori bei S. M. Maddalena de' Pazzi

tive zu vielseitigen Einheiten verbindend. Ein besonders bemerkenswertes Beispiel ist das Wandbild des bethlehemitischen Kindermordes im Ospedale degl' Innocenti (Abb. 139) mit dem Vasaris Cancelleria-

fresken frei nachgebildeten Motiv der illusionistischen gemalten Treppenanlage und der höchst originellen Kontrastierung der schaurigen biblischen Handlung gegen die auf der anderen Bildseite gebrachten Szenen aus dem caritativen Wirken des berühmten gemeinnützigen Florentiner Instituts[1]). Auch die 1612 von Callot in kolossalem Format gestochene (aus mehreren Platten zusammengesetzte) Darstellung des Inferno nach Dante ist eine solche an kaum zu überblickenden Details überreiche Komposition.

Im Mittelpunkt des letzten Jahrzehnts von Poccettis Schaffen

Abb. 139. Bernardino Poccetti, Der bethlehemitische Kindermord (Fresko)
Florenz, Ospedale degl' Innocenti

stehen jene Werke, mit denen er der Nachwelt unvergesslich geworden ist: seine Lünettenfresken in den Klosterhöfen von S. Marco (seit 1602) und der SS. Annunziata (seit 1604), zu denen ausserhalb von Florenz noch die für die SS. Annunziata zu Pistoja

1) Baldinucci weiss zu berichten, dass der Künstler nach dem Tode seiner Gattin eine Zeitlang das Ospedale als Aufenthaltsort gewählt habe. Jedenfalls ist er mit ihm zeitlebens in guten Beziehungen gewesen, wovon seine dekorativen Malereien unter den Loggien der Fassade und die 1612 — im Jahre seines Todes — ausgeführte Disputation der hl. Katharina vor dem Tyrannen im Quartiere del Camarlingo (reproduziert in Etruria pittrice Tav. 67) Zeugnis ablegen.

geschaffene Serie hinzukommt (1601 bis 1602). Er nimmt in diesen Arbeiten die nach Vollendung der Fresken im Chiostro grande eine Zeitlang abgerissenen Bestrebungen wieder auf, aber in einer viel individuelleren, im besten Sinne volkstümlichen Form. Sehr wesentlich für seine neue Auffassung und Gestaltungsweise war die Art der Aufgaben selber. Es handelte sich darum, Geschichten aus der einheimischen religiösen Überlieferung zu erzählen, naive Wundererzählungen rein anekdotischen Charakters, in denen das lokale Kolorit wichtiger war als der mehr oder (meistens!) minder heilige Gegenstand. So konnte denn der Künstler, dem in S. Maria Novella

Abb. 140. Bernardino Poccetti. Aus der Jugend des hl. Antoninus (Lünettenfresko)
Florenz, Klosterhof von S. Marco

die Rücksicht auf eine höhere Art des religiösen Vorwurfs Fesseln anlegte, nun endlich seine eigensten Gaben voll zur Entfaltung bringen, jene ererbte Florentiner Kunst des bald gemütvoll nachempfindenden, bald witzig pointierenden, stets aber heiter lebensvollen Erzählens.

Man müsste auf das XV. und frühe XVI. Jahrhundert zurückgehen, um Beispiele so unbefangenen Fabulierens, so naiven, naturunmittelbaren Beobachtens zu finden wie in diesen 14 Wundergeschichten der sieben Gründer des Servitenordens (Annunziata) und den Legendenszenen des hl. Antoninus (S. Marco). Ohne dass Poccetti im mindesten den Achsen- und Bewegungsreichtum preisgab, in dem sich die Zeit nun einmal gefiel, ist doch alles dies, was bei so

vielen anderen zur Phrase und Konvention erstarrt war, bei ihm warmes, blutvolles Leben geworden. Stets lässt er sich von dem Vorbilde der Natur selber anregen, wovon die in den Uffizien und in anderen Sammlungen zahlreich erhaltenen Vorstudien — Blätter von wundervoller Unmittelbarkeit des Sehens und Niederschreibens (vgl. Abb. 141) — ein redendes Zeugnis ablegen. Und überall streut er charakteristische Genrezüge, volkstümliche lokale Gestalten, bekannte Örtlichkeiten und Gebäude ein (Abb. 140), die diese Fresken zu einem ausserordentlich getreuen Abbild des an origineller Vielseitigkeit überreichen alten Florentiner Lebens machen.

Fast durchweg ist die kompositionelle Anordnung der Lünetten eine lockere und gleichsam zufällig wirkende. Auch die gern im Vordergrund gebrachten nackten muskulösen Männer haben nicht mehr das Massige und Prätentiöse wie in den früheren Wandbildern (z. B. dem Thomasfresko in S. Pier Maggiore). Die Auffassung des Kontrapostes ist überhaupt eine viel freiere geworden: schwierige Verkürzungen, wie sie Poccetti stets mit ausgesprochener Vorliebe anbringt, werden nicht mehr als solche unterstrichen und selbstgefällig hervorgehoben, sondern wirken durchaus ungezwungen und mit der Kraft des lebendigen Natureindrucks. Als echter Toskaner liebt Poccetti die charakteristische Bewegung des menschlichen Körpers mit wahrer Leidenschaft, ja er spürt den Sehnen und Muskeln bis in die feinsten Regungen nach, wobei er den Extremitäten ein besonders intensives Studium schenkt. Eine vollberechtigte Berühmtheit geniesst in dieser Hinsicht die Geschichte des ertrunkenen Knaben (Abb. 142). Welch wundervoller Kontrast zwischen dem kraftstrotzenden Akt des mit gekreuzten Beinen dasitzenden Fischers und dem schlaffen Körper des aus dem Wasser gezogenen Knaben! Auch die wuchtige, einfache Komposition dieser Schöpfung trägt dazu bei, ihr eine besondere Stellung zu sichern.

Wenn der Hauptteil von Poccettis Schaffen Kirchen und Klöstern galt, so ist seine Gewandtheit im profanen Fresko doch keineswegs geringer. Schon 1585 erhielt er durch Lodovico Capponi den Auftrag, in seinem Hause den Salone mit Darstellungen aus der Geschichte seiner Familie auszumalen. Er gliederte die Langseiten des Raumes in vier Felder, in denen die kriegerischen und politischen Taten der Capponi während des XV. und zu Beginn des XVI. Jahrhunderts geschildert sind; ausserdem entfällt auf die Stirnseiten des Saales je eine Geschichte. Um diese schon an sich sehr reich behandelten Hauptmotive sind nun aber noch alle möglichen dekorativen Einzelheiten in verschwenderischer Fülle gruppiert, die einen um so verwirrenderen Eindruck hervorbringen, als auch die Farbe von einer unerhörten Buntheit ist. Besonders das

Abb. 141. Bernardino Poccetti.
Studie zu einem Lünettenfresko der SS. Annunziata (Tod des sel. B. Manetti)
Berlin, Kupferstichkabinett

von Poccetti so geliebte starke Blau macht sich überall durch seine schrille Intensität bemerkbar.

Auf der Höhe seines monumentalen Könnens als Dekorator und Maler weltlicher Historien steht der Meister in den Wand- und

Deckenbildern der Sala di Bona im Palazzo Pitti. Es ist eine pompös angelegte Verherrlichung Cosimos I., deren Hauptdarstellungen die beiden grossen Fresken der Seitenwände mit der Einnahme von Prevesa und der Schlacht von Bône (Abb. 143)[1]) bilden. Auf den Stirnseiten befinden sich zwei weniger bedeutende Szenen, deren eine (Huldigung vor Cosimo) leider durch eine später eingebrochene Tür arg entstellt ist. Ein breiter, gemalter Sims bringt in reicher Verkettung Konsolen und Vasen mit Blumen, dazwischen kleine, in niederländischer Art genau durchgeführte Landschaftsbilder[2]) in ge-

Abb. 142. Bernardino Poccetti, Die Geschichte des ertrunkenen Knaben (Lunettenfresko) Florenz, Klosterhof der SS. Annunziata

malten Rahmen sowie allegorische Figuren. Das mächtige Tonnengewölbe weist als ovales Mittelstück eine Apotheose Cosimos auf; in den beiden grossen Lünetten, welche die Stirnseiten bekrönen, ist in sehr schöner, lichter und geistreicher Farbengebung die Krönung Cosimos zum Grossherzog und der Triumph Davids (Abb. 144) dargestellt. Genien mit unübersehbaren Mengen von Trophäen, die seitlich dazu angeordnet sind, erinnern an Salviatis Camillusfresken, jenes grosse Vorbild repräsentativer historischer Darstellung, dem

1 Hierzu eine quadrierte Kompositionsstudie im Britischen Museum (als „Santi di Tito").

2 Diese Landschaftsbilder rühren wahrscheinlich nicht von Poccetti selber her.

Poccetti hier an Glanz und Schwung näher gekommen ist als irgendein anderer Florentiner, obgleich er dabei seiner behaglicheren, bürgerlichen Eigenart keineswegs untreu wird.

In der Casa Usimbardi (später Acciajuoli und heute Redaktion der „Nazione") befinden sich in einem nur mässig grossen Raum einige Wandbilder, die durch Poccettis vollen Namen und die Jahreszahl 1603 beglaubigt sind. Man sieht an den drei Hauptwänden als wichtigste Darstellung wieder eine Triumphdarstellung in der gewohnten Art, ausserdem das Gleichnis der Arbeiter im Weinberge und ein Opfer

Abb. 143. Bernardino Poccetti, Schlacht von Bône (Fresko)
Florenz, Palazzo Pitti

Abrahams in erstaunlich reicher Landschaft und mit zahllosen Zutaten (Esel, Hund, Ochse, Papagei, Lämmer usw.), die den eigentlichen Gegenstand nahezu überwuchern — ähnlich wie auf Alloris zwei Jahre vorher entstandenem Bilde gleichen Gegenstandes. Als Supraporten sind sitzende Tugenden, Statuen in Chiaroscuromanier und ähnliches gegeben, das Basament bilden Darstellungen in grünlicher, lila- und olivfarbener Tönung. Der ganze Raum erweckt den Eindruck einer überaus freudigen, warmen Farbigkeit, die in den Dienst einer mühelosen, unbekümmerten Lust am Fabulieren und einer unerschöpflichen dekorativen Phantasie gestellt erscheint.

Diese das gesamte Schaffen Bernardinos belebende, in nie versiegendem Flusse dahinströmende, stets wechselnde und in ihrer inneren Erregtheit immer gleichbleibende Erfindung ist das eigentliche Geheimnis seiner künstlerischen Persönlichkeit. Er ist keine jener Naturen, die mit Problemen ringen oder sich Ziele stecken, die über die Ideale ihrer Zeit weit hinausragen. Die Florentiner Malerei, der er von allen seinen Zeitgenossen vielleicht das reichste, lebensvollste Erbe hinterlassen hat, verlor in ihm keinen Bahnbrecher und keinen kühnen Neuerer. Allein innerhalb des ge-

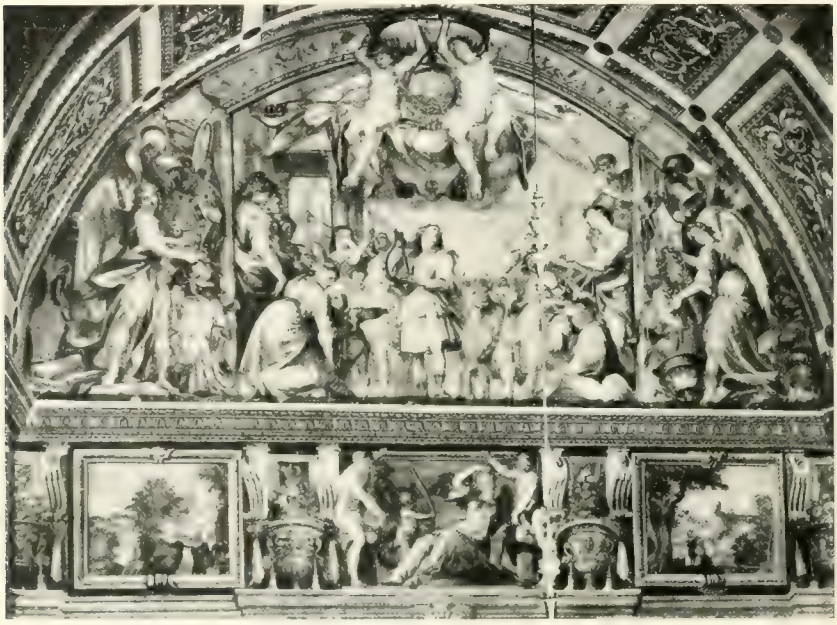

Abb. 144 Bernardino Poccetti, Triumph Davids. Fresko
Florenz, Palazzo Pitti

gebenen Ideales der Zeit hat er es verstanden, seinen eminent persönlichen Stil auszuprägen und in immer neuen, nie gleichgültig lassenden Schöpfungen eine unerhörte Fülle künstlerischer Visionen über seine Heimatstadt auszuschütten. Nur im Schaffen, nur in dem instinktmässigen Bedürfnis seinen Auftraggebern Freude zu bereiten und ihren Intentionen zu folgen, fand er als Künstler und Mensch Genugtuung. Er war nicht darum besorgt, Reichtum oder Ansehen durch seine Tätigkeit zu gewinnen, er verlangte für seine Arbeit nur eine mässige Entlohnung, wollte aber, dass sie ihm ohne Feilschen und pünktlich, womöglich in täglichen Raten, aus-

gezahlt wurde. Für diese seine Eigenart ist eine kleine Geschichte bezeichnend, die Baldinucci erzählt. Gelegentlich einer festlichen Dekoration hatten verschiedene angesehene Florentiner Maler, darunter Bernardino selber, einige Prophetenfiguren auszuführen, deren Abtaxierung man vertrauensvoll in seine Hände legte. Er schätzte die Arbeiten der anderen auf das Doppelte seiner eigenen, nicht weil er sie für entsprechend wertvoller hielt, sondern weil es ihm nun einmal, wie er sagte, um so viel leichter fiel mit Pinsel und Farbe umzugehen.

Ebenso unbekümmert wie um den Erwerb seines Unterhaltes war er im Ausgeben des mit solcher Selbstverständlichkeit verdienten Geldes. Als echter Sohn des Volkes liebte er es, mit Handwerkern und Leuten niederen Schlages in gewöhnlichen Kneipen die Nächte hindurch zu zechen, froh, innerhalb dieses Kreises eine Art kleiner Fürst zu sein, statt ein Geduldeter in der Gesellschaft der Grossen. Als er im Carmine zur letzten Ruhe beigesetzt werden sollte, wollte es eine merkwürdige Fügung, dass ein heftiges Unwetter losbrach, gerade als der Trauerzug an der Wirtschaft zum „Krummen Balken", Bernardinos täglichem Asyl, vorbeikam. Man trug den Sarg zum Schutze gegen das Gewitter in das Innere des Lokales, und so weilte der Tote durch das sinnvolle Walten des Zufalls noch ein letztes Mal in jenen Räumen, die dem Lebenden so oft gastfreundliche Unterkunft gewährt hatten.

Kapitel IV

Beginnende Gegenströmung. Santi di Tito und sein Kreis

Allori und Poccetti, die beiden Namen, die das vorstehende Kapitel gewissermassen einrahmen, können — jeder in seiner besonderen Art — als Hauptvertreter des spezifisch florentinischen Gedankens in den letzten Dezennien des XVI. Jahrhunderts gelten. Der ältere Meister durch sein starres Festhalten an den Grundelementen des Michelangelo-Stiles, durch seine Freude am Nackten und die echt toskanische Secchezza seiner Manier, der jüngere als der natürliche, wahlverwandte Fortsetzer der alten Florentiner Tradition des naiven Fabulierens und phantasievollen Schmückens. Beide sind, allein vom entwicklungsgeschichtlichen Standpunkt aus gesehen, weniger Neuerer als Wiederhersteller — Erscheinungen, deren Wert in ihrer Individualität selber ruht, nicht in der Bedeutung, die sie für den allgemeinen Fortschritt der künstlerischen Gedanken gehabt haben.

Anders Santi di Tito (Titi), den man als die dritte hervorragende Persönlichkeit spezifisch florentinischer Prägung aus den letzten Jahrzehnten des Cinquecento bezeichnen darf. Wenig jünger als Allori (er war 1538 geboren und stammte aus einer in Borgo S. Sepolcro heimischen Familie), ging auch er aus der Schule des Bronzino hervor, wurde somit durch seine Ausbildung ebenfalls auf jene plastisch-zeichnerische Auffassung hingewiesen, die in dieser Schule das angebetete Ideal war. Aber es kann kaum grundverschiedenere Interpretationen derselben Lehre geben als man sie bei Allori und Titi findet: dort scheint alles auf eine masslose Erschwerung der Anschauung hinauszulaufen, hier auf eine weitgehende Vereinfachung und Klärung des Bildgedankens, wie sie sich übrigens auch in einzelnen Werken Macchiettis schon als Versuch feststellen liess.

Es ist bezeichnend, wie völlig verschieden auf Allori und Santi di Tito der Aufenthalt in Rom eingewirkt hat. Den einen brachte er vollends in den Bannkreis des späten Michelangelo, der andere wandte sich einer Richtung an, deren Hauptvertreter die beiden Zuccari waren, und deren Tendenz an erster Stelle die Überwindung der blinden Michelangelo-Anbetung war. Titis erste bedeutendere Arbeit war die Decke der ehemaligen Kapelle des Palazzo

Abb. 145. Santi di Tito, Gewölbe mit Stukkaturen und Fresken im Palazzo Salviati zu Rom

Salviati (Abb. 145). Es ist ein nach römischer Art durch Stukkaturen reich geschmücktes Gewölbe, das für vier Historietten (Szenen aus der Apostelgeschichte) und vier Ovalgestalten von Evangelisten Platz bietet. In der sehr bewegten Bekehrung Pauli ist noch der Zusammenhang mit der bekannten Komposition von Salviati deutlich erkennbar; um so geschlossener und ruhevoller sind aber die sehr würdigen Gestalten der sitzenden Evangelisten. Weitere Fortschritte in dieser Richtung weisen Arbeiten auf, die Titi 1561 bis 1564 zusammen mit gleichstrebenden Jüngeren im Vatikan ausführen sollte. An der Ausmalung des Casinos Pius' IV. hatte er neben F. Zuccari mit einigen genrehaften neutestamentlichen Historietten nur einen untergeordneten Anteil. Dagegen trat er mit vier ziemlich umfangreichen Historien im Fries des Hauptsaales im Belvedere durchaus selbständig neben seinem toskanischen Landsmann Niccolò Circignani auf. Es war für seine weitere Entwicklung, die nun durchaus der florentinischen Schule angehört, von Bedeutung, dass er schon in so jungen Jahren in Fühlung mit jener Strömung kam, die der von Vasari vertretenen Manier prinzipiell entgegengesetzt war. So kann es denn nicht überraschen, dass er, nach Florenz zurückgekehrt, bereits mit seinen ersten Werken erheblich aus dem Rahmen des dort allgemein Üblichen herausfällt. Zwar hat er gleich den Naldini, Poppi usw. als sein eigentliches Feld das Altarbild grossen Stiles ausersehen, aber was er auch darstellen mag — seine Bildanschauung steht zu der ihrigen in entscheidender Weise im Gegensatz.

Als das Bedeutungsvolle an seinen Neuerungen ist an erster Stelle hervorzuheben, dass durch ihn das Räumliche und Kompositionelle eine wesentliche Entlastung erfährt. In den Riesenmaschinen eines Naldini und Poppi war der Vordergrund vollgepfropft mit Kolossalfiguren in michelangelesken Verkürzungen, und unmittelbar darüber wickelte sich die Hauptszene in ebenfalls kolossalen Proportionen und bei so geringem Abstande von den vorderen Gruppen ab, dass es unmöglich war, einen einheitlichen räumlichen Eindruck zu gewinnen. Titi befreit den Vordergrund von allen überflüssigen Repoussoirfiguren, rückt die Hauptszene in den Mittelgrund zurück, spart auch dort ebenso an der Zahl der Gestalten wie an auffallenden Bewegungsmotiven und weiss zwischen den einzelnen Gruppen eine wohlklingende Proportionierung und Abstufung herzustellen. Überall in seinen Kompositionen ist Luft, Räumigkeit, Übersichtlichkeit. Gleichzeitig wird die Bewegung vereinfacht, klarer, natürlicher gemacht, Gesuchtheiten in den Verkürzungen und Überschneidungen fallen fort. Die Gewandungen verlieren das Schrille, unruhig Zuckende; Drapierungskunststücke, die den Körper und seine Funktion verschleiern, werden vermieden. Grösste Beachtung

wird der architektonischen Perspektive zuteil, die in Titis Bildern mehrfach zur Grundlage der ganzen kompositionellen Anlage ge-

Abb. 146. Santi di Tito, Studie zur Auferstehung Christi in S. Croce
Florenz, Uffizien

nommen wird, während sie innerhalb des Vasari-Kreises meist nur als eine rein dekorative Zutat wirkt. Auch das Koloristische dient dem Zweck der Klärung und Vereinfachung: im Gegensatz zu der

misstönenden Art der Farbengebung und Helldunkelführung im Vasari-Kreise bringt Titi ruhige, harmonische, meist typische Farben in grossen, breit gegliederten Massen. Seine Werke haben daher oft etwas, das sie der älteren florentinischen Malerei verwandt erscheinen lässt, um so mehr, als auch der Ausdruck und das schlichte Gehaben seiner Gestalten an den Geist der Zeit kurz nach 1500 erinnert. Insbesondere liegt ihm wie keinem seiner Zeitgenossen der schlichte Ton der biblischen Erzählung; seine zahlreichen, in Florenz wie in der ganzen Toskana verstreuten Altarbilder halten sich stets auf jener Linie eines leidenschaftlosen, aber gemütvollen Berichtens, auf der die besten Traditionen seiner Heimat liegen.

Wenn man Santi di Tito trotz seiner einschneidenden Bedeutung für die Entwicklung doch nicht zu den genialen, hinreissenden Neuerern zu zählen vermag, so ist der Grund dafür eben in dieser seiner durchgehend mittleren Temperierung, in diesem sich stets gleichbleibenden, beschaulichen Phlegma zu finden. Es mangelt seinen Werken der Unterton des innerlichen Erregtseins, es fehlt in ihnen, künstlerisch gesprochen, das beständige Ringen um die Vervollkommnung, das Emporstreben, die Entwicklungstendenz im höheren Sinne. Schon seine ersten Florentiner Altarbilder erweisen ihn als einen so gut wie fertigen Künstler, der glücklich begabt erscheint nach der Seite der Komposition und der zeichnerischen Richtigkeit, aber völlig ohne jenes Fluidum des Genius, das gewöhnlich gerade in Erstlingswerken so überraschend stark hervortritt. Immer stärker prägt sich weiterhin der selbstgefällige, bequeme Zug in seinem Schaffen aus; anstatt sich zu vertiefen, entwickelt sich Santi vielmehr in die Breite, wiederholt sich in seinen Bildgedanken, seinen Typen, in den Bewegungsmotiven, Farben usw. und sinkt in manchen seiner Bilder gewissermassen zum Plagiator seiner selbst herab.

In jenen Arbeiten, mit denen Titi seit etwa 1565 neben den Trabanten Vasaris erscheint, wirkt seine künstlerische Eigenart noch mit voller, ungebrochener Frische. Das gilt vor allem von seinen drei monumentalen Altargemälden für S. Croce. Wie wenig die Zeitgenossen die besondere Bedeutung dieser Werke erkannten, zeigt Borghinis Urteil, der unter ihnen gerade jenes besonders rühmend hervorhob, das die engsten Beziehungen zu den Manieristen aufweist, nämlich die Auferstehung[1]). Verleugnet darin doch die Gruppe der teils schlafenden, teils geblendet emporschreckenden Wächter in ihrer aufdringlichen Pathetik keineswegs

1 Eine Vorzeichnung für die Gesamtkomposition, die mit dem Bilde ziemlich genau übereinstimmt, in den Uffizien (Abb. 146). Ebenda andere vorbereitende Studien.

Abb. 147. Santi di Tito. Taufe Christi
Florenz, Galerie Corsini

die ideelle Gemeinsamkeit mit dem eigentlichen Manierismus, wenn auch in der Gesamtdisposition die grössere Lockerheit Titis bereits aufs angenehmste in die Erscheinung tritt. Uns Heutigen dünkt jedenfalls die Emmaus-Darstellung[1]) mit ihrer ausserordentlich schlichten und geräumigen Komposition ungleich bemerkenswerter; man empfindet ihre ruhige, unpathetische Grösse nach den Leistungen der Vasari-Nachbeter als eine wahre Wohltat für das Auge. Zum ersten Male hat man wieder mit einer wohldurchdachten räumlichen und bildmässigen Konstruktion zu tun, die dem religiösen Vorgang unmittelbar angepasst ist und auf die gewohnten schematischen Behelfe bewusst verzichtet. Auch die farbige Wirkung ist hier von ausserordentlich harmonischer, angenehmer Art. In vielen Zügen scheint geradezu die erste Generation des XVII. Jahrhunderts vorweggenommen, sowohl in gewissen Eigenheiten der Trachten und der Farbenskala (z. B. dem typische Orange der Cigoli, Biliverti und Cr. Allori) wie in dem realistischen Geist, von dem die gesamte Auffassung durchtränkt ist. Das dritte, letztentstandene Bild in S. Croce, eine ziemlich figurenreiche Kreuzigung, ist zweifellos das am wenigsten glückliche. Es enttäuscht durch den allzu gleichmässigen Vertikalismus und die ungeistige Auffassung des Vorgangs, ebenso durch das schematische Kolorit.

Ein besseres Beispiel für die Art, wie Titi Aufgaben dramatischen Charakters gerecht zu werden sucht, bietet die Auferweckung des Lazarus in S. Maria Novella. Gerade weil es sich um einen Vorwurf handelt, wie ihn die Manieristen zu bevorzugen pflegten, ist das figurenreiche und reich gegliederte Bild geeignet, den grundsätzlichen Unterschied von der Vasari-Gefolgschaft klarzulegen. Es fehlen — trotz des Vorhandenseins einzelner starker Bewegungsmotive — jene sich in sonderbaren Kontraposten abmühenden michelangelesken Vordergrundfiguren, über deren Zweck man sich so selten Rechenschaft zu geben weiss. Überall herrscht eine angenehme Übersichtlichkeit, die das Auge auf das Wesentliche hinlenkt und jede Figur als Aktionsträger sofort deutlich erkennbar macht. In der Auffassung des biblischen Vorganges stört keinerlei Rhetorik mehr. Eher könnte man sich über eine gewisse altflorentinisch berührende Bürgerlichkeit beklagen, die freilich in einzelnen Frauengestalten sich zu einer an den Geist des Quattrocento erinnernden schlichten Ergriffenheit erhebt. Auch in der Zeichnung verrät sich nirgends eine erzwungene Bravour, vielmehr herrscht eine durchgehende, etwas selbstgefällige, rundliche Biederkeit vor. Im Kolorit überwiegt hier wie in den meisten Werken des Künstlers ein kühles,

1) Vorzeichnung in den Uffizien Nr. 7752.

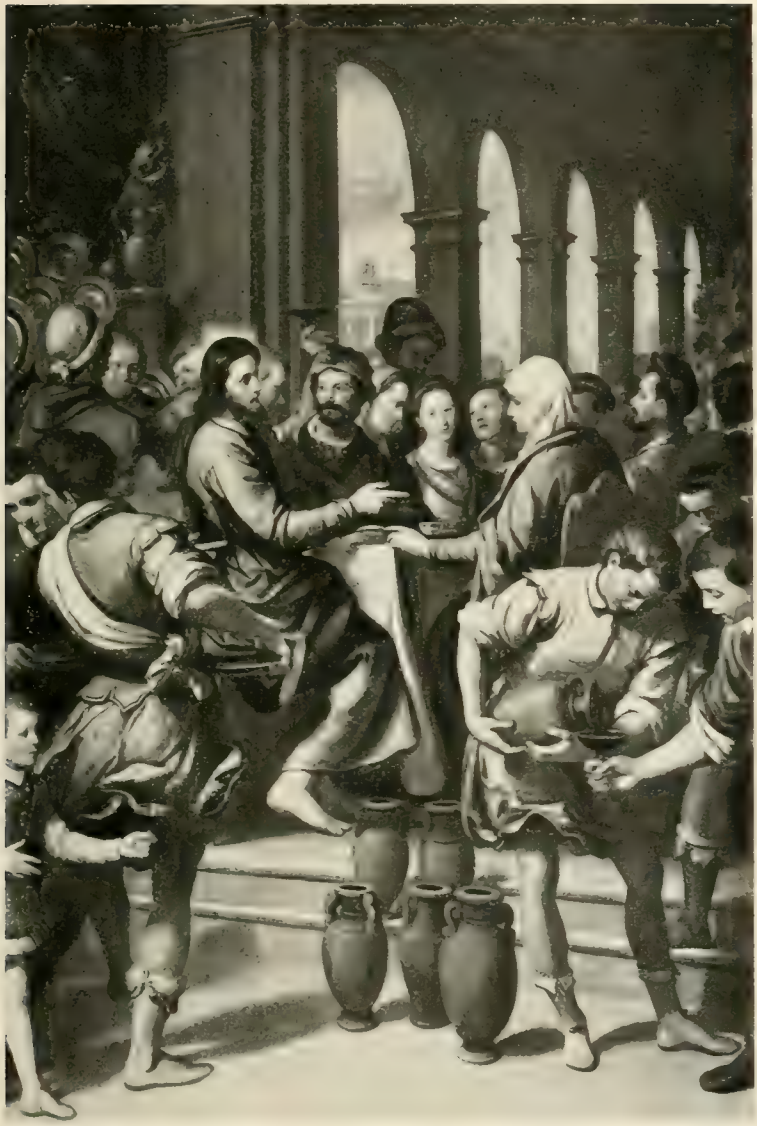

Abb. 148. Santi di Tito, Hochzeit zu Kana
Collazzi, Villa Bombicci

etwas mattes Karmin und Hellblau; dazu kommt verstärkend ein starkes Zinnoberrot, ein kräftiges dunkles Blau, ein warmes Orange und Saftgrün. Alle Lokaltöne treten nach florentinischer Art ungebrochen nebeneinander und bedingen trotz der offenbar an-

gestrebten koloristischen Verschmelzung eine bunte, glasig-helle Wirkung.

In S. Maria Novella befindet sich ein weiteres bemerkenswertes Altarbild Titis, eine Verkündigung Mariä, die mit ihrem völligen Verzicht auf jede Pikanterie in Komposition und Auffassung für die Gesinnung des Künstlers besonders bezeichnend ist. Im gleichen Sinne ist die farbig bewusst gedämpfte Pietà in der Akademie zu erwähnen. Auch sie scheint mit ihrem schlichten Aufbau ganz aus den Gewohnheiten der Zeit herauszufallen, nicht minder aber durch die mit unscheinbaren Mitteln Grosses erreichende Physiognomik. Als eine der glücklichsten, abgewogensten Schöpfungen Santis gilt ferner die Taufe Christi in der Galerie Corsini (Abb. 147). Man muss an ihr die vollendete Selbstverständlichkeit der Komposition ebenso bewundern wie die vorgeschrittene malerische Behandlung, die dabei ihre spezifisch toskanische Eigenart keineswegs verleugnet.

Unter den Altarbildern in kleineren Florentiner Kirchen steht das grosse und ausserordentlich figurenreiche Wunder der Brote und Fische in S. Gervasio wohl an erster Stelle. Trotz seines ungewöhnlich vielgestaltigen Aufbaues und des ausserordentlich reichen, teilweise sehr reizvollen Details besitzt es alle Vorzüge klarer Bildmässigkeit. Wesentlich schwächer und der Dramatik des Vorwurfs nicht entsprechend ist die Steinigung des hl. Stephanus an der gleichen Stelle. Ebenso ermangelt der Einzug Christi in der Akademie jedes dramatischen Momentes. Es ist eine jener Schöpfungen Titis, die bei allen kompositionellen und zeichnerischen Vorzügen inhaltlich monoton und leer wirken. Zweifellos trägt die scheckige Buntheit und der unangenehme Anblick zahlloser geöffneter Münder ein gutes Stück zu diesem Eindruck bei. All die vielen nicht für Florenz bestimmten Altarbilder Titis zu erwähnen würde kaum möglich sein; als einige der bemerkenswerteren seien hier genannt: die mit vielen porträthaften Köpfen ausgestattete Hochzeit zu Kana in der Villa Bombicci zu Collazzi (Abb. 148), die Stigmatisierung des hl. Franciscus in S. Francesco zu Pisa — eine in Titis Werk vereinzelt dastehende Mondscheinszene —, der ausdrucksvolle Unglaube des Thomas in der Kathedrale von Borgo S. Sepolcro (Abb. 149) und — als eines der wenigen Werke des Künstlers ausserhalb Toskanas und Italiens — die Auferweckung der Tochter des Jairus in der Wiener Galerie (Abb. 150).

Wenn auch die Hauptbedeutung des Künstlers auf dem Gebiete des Kirchen- und Tafelbildes liegt, so nimmt er doch als Freskomaler in der Zeit von 1570 bis 1600 ebenfalls eine markante Stellung ein. Als die Malerkapelle der SS. Annunziata mit allegorischen Wandbildern ausgeschmückt wurde, fiel ihm die Dar-

Abb. 140. Santi di Tito, Der Unglaube des Thomas
Borgo S. Sepolcro, Kathedrale

stellung des Salomonischen Tempelbaues[1]) (als Allegorie der Architektur) zu, eine offenbar mit grosser Sorgfalt vorbereitete gediegene Arbeit von kühler und heller koloristischer Wirkung (1570). Die ausdrucksvollen, sprechend lebendigen Porträtköpfe bringen einen Akzent von Frische in die sonst bemerkenswert streng gehaltene stilistische Wirkung des Ganzen, die durch den architektonischen Hintergrund noch in bewusster Weise betont wird (Abb. 151). Auch in den Lünetten des Chiostro grande von S. Maria Novella ist die Vereinfachung des Stiles die kennzeichnende Note Titis: in der Engelmahlzeit des hl. Dominicus kehrt er sogar zu der altertümlichen symmetrischen Anordnung der Tafel zurück. Ein weiteres wichtiges Fresko Titis ist das umfangreiche Gastmahl im Hause Simons mit der schon von Borghini gerühmten Gestalt der vor Christus knienden Magdalena, das er für das Refektorium der Serviten in der SS. Annunziata schuf.

Endlich war ein grosser Teil seiner Tätigkeit der Bildnismalerei gewidmet, für die er (wie schon viele seiner Altargemälde und Fresken zeigen) eine ungewöhnliche Begabung mitbrachte. Manche seiner Porträts — ganz besonders das sprühend unmittelbare Mädchenbild in den Uffizien — sind in der Tat von einer ausserordentlichen Lebendigkeit des Ausdrucks. Um so mehr ist es zu bedauern, dass er sich in den meisten allzusehr gehen liess — wenigstens hat es nach den Worten Baldinuccis und dem, was man öfters an Bildnissen in seiner Art zu sehen bekommt, diesen Anschein. Baldinucci will wissen, dass er in den ihm aufgetragenen Bildnissen selten mehr als das Gesicht selber malte, und sogar dieses in manchen Fällen ziemlich lieblos; den Rest überliess er seinen Gehilfen. Auch von seinen Altarbildern ist ja leider zu sagen, dass viel Minderes neben Gutem und Ausgezeichnetem einherläuft, viel Schulgut neben den eigenhändig und sorgfältig ausgeführten Dingen. Natürlich trug dies ausserordentlich dazu bei, sein Ansehen zu verringern; in der Tat sollen einige der besten seiner Schüler, des Massenbetriebes satt, seine Lehre verlassen haben.

Als der Künstler 1603 gestorben war, blieb eine stattliche Reihe unvollendeter Arbeiten in seiner Werkstatt zurück. Tiberio Titi, der Sohn und Schüler des Meisters, hat das meiste davon, so gut er es vermochte, fertiggestellt, starb aber bald nach seinem Vater.

1 Eine quadrierte Vorzeichnung dazu in den Uffizien Nr. 755 F., abweichend der Entwurf Nr. 752 F. — Die Uffizien besitzen weitere ausgeführte Bildentwürfe Titis, ebenso eine Reihe von Gewandstudien in Rötelmanier und ausgezeichnete, lebendige Kinderköpfe, wie denn Santi di Tito überhaupt — darin ein echter Florentiner — als Beobachter des Kindes die Traditionen des Quattrocento und des Andrea del Sarto in seiner Weise fortgeführt hat.

Selbständig ist er nur in kleinen, miniaturhaft durchgeführten Bildnissen hervorgetreten (sein Selbstporträt befindet sich in den Uffizien). Ein begabterer Fortsetzer Titis war der um 1560 geborene

Abb. 150. Santi di Tito. Auferweckung der Tochter des Jairus
Wien, Kunsthistorisches Museum

Lodovico Buti, den man im Chiostro grande von S. Maria Novella und in der Comfraternita di S. Pier Maggiore als Freskanten kennen lernen kann. Leider ist seine Erscheinung der hl. Jungfrau

vor dem seligen Reginald in S. Maria Novella wie die meisten solcher Lünettenbilder sehr schlecht erhalten. Man erkennt immerhin den starken Einfluss Titis und gewisse Anregungen von seiten

Abb. 151. Santi di Tito, Salomos Tempelbau. Fresko.
Florenz, SS. Annunziata (Malerkapelle).

des Andrea del Sarto. Die Himmelfahrt in Ognissanti, eines der wenigen Altarbilder Butis, ist eine angenehme Komposition, die in der Hauptfigur auf Santi di Titos Auferstehung in S. Croce zurückgeht. Ebenso ist die figurenreiche grosse Speisung der Zehntausend

in S. Stefano dei Cavalieri zu Pisa von Titis Bilde gleichen Gegenstandes in S. Gervasio abhängig. Hier verrät sich Buti als ein Meister, der einen klaren Raumeindruck und glücklichen Farbenzusammenklang zu schaffen weiss, sogar über das bei Titi Gegebene hinaus. Auch die Typen und Gestalten Butis haben eine gewisse

Abb. 152. Agostino Ciampelli, Trauerfeier für Michelangelo
Florenz, Casa Buonarroti

individuelle Nüance. Man merkt das Streben seinen Meister zu überflügeln, den er übrigens nur um wenige Jahre überlebt zu haben scheint.

Buti ist an Fruchtbarkeit und weitreichendem Einfluss nicht mit dem um 15 bis 20 Jahre jüngeren Agostino Ciampelli zu vergleichen, der ebenfalls während seiner ganzen künstlerischen Laufbahn (gestorben erst 1642) ein getreuer und dankbarer Fort-

setzer Titis geblieben ist — bezeichnet er sich doch noch 1618 in der Signatur eines Altarbildes in Borgo S. Sepolcro als Sancti Titi pictoris excellentissimi alumnus. Er ist seinem Lehrer wie seinem Mitschüler Buti ausserordentlich ähnlich: tüchtig in Komposition und Zeichnung, aber stark am Modell klebend und daher leicht ans Triviale streifend, nicht unsympathisch im farbigen Geschmack, freilich mit einer ausgesprochenen Vorliebe für glasige Lokalfarben (namentlich für Rot und Blau) und für harte Helldunkelkontraste. Ein grosser Teil seiner Werke ist in Rom entstanden, wo er sich seit 1614 überwiegend aufgehalten hat — 1623 wurde er sogar Princeps der Accademia di S. Luca —, aber die römische Grossartigkeit scheint wenig auf seine florentinische Eigenart gewirkt zu haben. Immerhin ist in seinen Arbeiten eine gewisse grössere Breite und Wuchtigkeit als bei Buti festzustellen.

In Florenz ist Ciampelli hauptsächlich aus dem fast quadratischen Deckenbild der Trauerfeier für Michelangelo in der Casa Buonarroti kennen zu lernen (Abb. 152), einem Sotto-in-su-Stück mit unangenehm grossen Repoussoirfiguren in bravouröser Verkürzung, die den eigentlichen Gegenstand in jedem Sinne des Wortes in den Hintergrund drängen. Sympathischere Werke des Künstlers besitzen Città di Castello und Borgo S. Sepolcro. Hier ist besonders das bereits erwähnte Altarbild von 1618 hervorzuheben, eine ausgezeichnete, mit voller Beherrschung aller räumlichen Motive gestaltete Marter des hl. Bartholomäus (aus S. Bartolommeo, heute in der Galerie von Borgo). Ciampelli versteht derartige Vorgänge mit grosser Lebhaftigkeit und Anschaulichkeit festzuhalten; Beispiele dafür sind namentlich die beiden Fresken mit dem Martyrium des hl. Vitalis in der Kirche dieses Heiligen in Rom[1]). Überhaupt ist der grössere Teil seines Schaffens der biblischen Historie in der Art Santi di Titos gewidmet. Mit solchen Darstellungen beteiligte er sich an der Ausmalung von S. Prassede[2]), des Gesù und der Laterankirche in Rom, ferner malte er neben Pietro da Cortona in S. Bibiana Geschichten aus der Legende dieser Heiligen (1623 bis 1624), tüchtige „gekonnte" Wandbilder, die mit ihrer nüchternen Routine von den genialen Jugendversuchen eines Neuerers und Feuerkopfes wie Pietro da Cortona eigentümlich genug abstechen.

In S. Giovanni de' Fiorentini befindet sich Ciampellis wohl erfreulichstes römisches Altargemälde, der Tod des hl. Antonius Abbas. Die ausdrucksvolle, schlichte Art, wie der Vorgang in der unteren

1 Eine Kompositionsstudie zu der Folter des hl. Vitalis als „Stradanus" in den Uffizien (Nr. 5137).

2 Kompositionsentwurf zu dem Fresko des Ecce homo in S. Prassede im Museum zu Grenoble. Abb. 153.

Hälfte dieses Bildes dargestellt ist, hat etwas unmittelbar Wirkendes wie wenige Werke des sonst mehr gewandten als tiefen Meisters; auch das Emporschweben der von Engelgruppen getragenen Seele (in Gestalt eines zarten Jünglings) ergreift durch den schönen Rhythmus der Bewegung. Sehr eigenartig in seiner bewusst altertümlichen Art ist der Kruzifixus mit Heiligen in der Sakristei von S. Prassede. Das grosse, für die Peterskirche geschaffene Altarbild mit den Heiligen Simon und Judas Thaddäus (heute in der Galle-

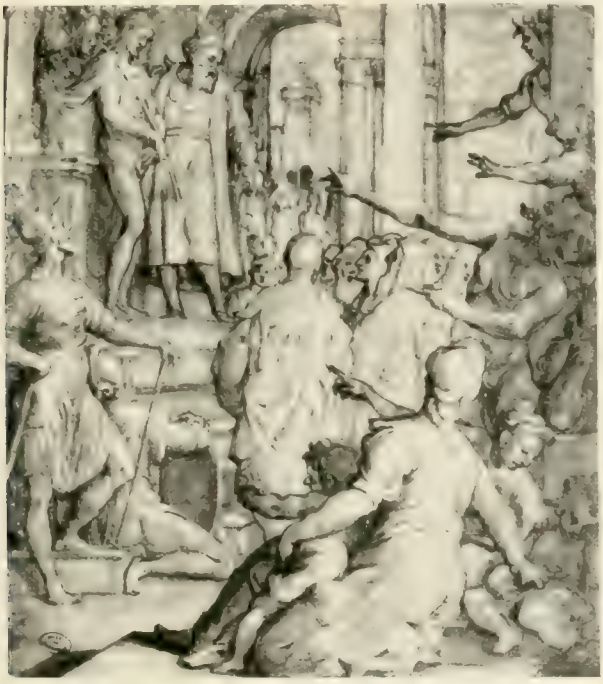

Abb. 153. Agostino Ciampelli. Ecce homo. Freskoentwurf
Grenoble, Museum

ria del Musaico des Vatikans) wirkt ebenfalls durch einen gewissen, absichtsvollen Primitivismus, der sich malerisch — wie öfter bei Ciampelli — starker, dabei glasig-harter Helldunkelkontraste bedient. Dagegen ist der Einzug Christi in Jerusalem im Museo Nazionale von Neapel, der dort der bolognesischen Schule zugeschrieben wird, ganz auf Leben, Farbe und Bewegung eingestellt[1]). Der Zusammenhang mit dem Bilde Titis in der Akademie zu Florenz ist unverkennbar. Schliesslich mögen noch als typische, mehr durch-

1 Die Kompositionszeichnung befindet sich im Berliner Kupferstichkabinett.

schnittliche Gestaltungen biblischer Vorgänge im Tafelbild die Predigt Johannis und die Schaustellung Christi genannt sein, die in der Schleissheimer Galerie (Nr. 625 und 626) aufbewahrt werden (früher als Matteo Rosselli).

Nach einer ganz anderen Richtung als Buti und Ciampelli entwickelte sich Andrea Boscoli, der in seinen ersten Arbeiten nach Baldinuccis Zeugnis völlig im Fahrwasser seines Lehrers segelte, später aber zu einem merkwürdig flackernden, unruhigen Helldunkelstil gelangt ist, der seine Werke von denen der übrigen Titi-Schüler stark unterscheidet. Boscoli ist von Natur mehr Zeichner als Maler. Die Besonderheit seiner sehr sicher und geistreich hingeschrieben lavierten Federzeichnungen besteht in einer Umsetzung des Helldunkeleindrucks einer mit Vorliebe sehr bewegten figürlichen Komposition in isolierte Flecke von meist bizarrem Umriss, die scharf gegen den hellen Grund abgesetzt sind. In den zahlreichen Rötelstudien (vorwiegend männlichen Akten) werden die Flecken durch Schraffierung nach einer einzigen Richtung hervorgebracht. Diese sonderbare Manier sichert Boscolis Zeichnungen einen ganz eigenen Charakter (vgl. Abb. 154); gelegentlich erreicht er durch sie sogar verblüffende Wirkungen. Obwohl es ihm keineswegs an Phantasie und eigener Bilderfindung fehlt, liebt er es doch besonders, die von ihm persönlich geschätzten Werke anderer Meister in seiner Fleckenmanier abzuzeichnen und sie dadurch trotz materiell getreuer Wiedergabe stilistisch völlig umzudeuten. So ist er — wie Baldinucci erzählt — mit den Lünetten im Hofe der SS. Annunziata verfahren und, wie es scheint, noch in vielen anderen Fällen[1]).

Von Boscolis selbständigen Fresken und Bildern ist wenig erhalten. Bei den Lünettenfresken von S. Maria Novella und S. Pier Maggiore ist er mit je einer Historie vertreten. Das an letzterer Stelle befindliche Martyrium des hl. Bartholomäus von 1587[2]) fällt mit seinen übertriebenen Helligkeiten, aus denen die Schatten stark hervorspringen, merkwürdig aus der Titi-Tradition heraus. Es ist auch im übrigen eine arg manierierte Leistung; die verschiedenen Kompositionsrequisiten Titis werden von Boscoli willkürlich, als schematische Behelfe, verwandt. Ein signiertes und von 1593 datiertes Altarbild mit der Verkündigung befindet sich ferner im Carmine zu Pisa, andere meist von Bewegung und Figuren über-

1) Eine dieser Abzeichnungen befindet sich in den Uffizien (Nr. 827 F) als Original Poccettis. Andere derartige Kopien sind in den Handzeichnungssammlungen von Berlin, München (Nr. 2336), Florenz usw. Meist ist darin Poccetti zum Vorbild genommen, daneben aber auch Meister wie Cigoli (Uffizien Nr. 800 F) und Pontormo (vgl. S. 168, Anm.).

2) Der flott heruntergemalte Entwurf hierzu ward durch d'Achiardi (La Collection Messinger, Rom 1910) als Werk des Taddeo Zuccari veröffentlicht.

quellende Werke sah Lanzi im Piceno und in den Marken. Ein Hauptwerk des Künstlers ist das von 1599 datierte, signierte Hochaltarbild in S. Giovanni Battista zu Rimini (schlecht erhalten).

Die trotz ihrer Unarten nicht einer gewissen Brillanz ent-

Abb. 154. Andrea Boscoli, Salmacis und Hermaphroditus (Zeichnung). Dresden, Kupferstichkabinett

behrende fleckige Kompositionsweise Boscolis fand zu ihrer Zeit manche Freunde. Jüngere Meister wie Cristofano Allori benutzten seine kapriziösen Einfälle als Vorlagen für einzelne ihrer Bilder; Jacques Callot stach nach ihm in geschickter Anpassung an seinen bizarren Vortrag die Heilung einer vom Teufel Besessenen und

P. de Jode nach seinen Zeichnungen eine Folge von 14 Passionsszenen. Alle diese Kompositionen haben in den Bewegungen wie in der Gruppierung etwas an die niederländischen Manieristen des Spranger-Kreises erinnerndes Verzerrtes und Übertriebenes. Unzweifelhaft existieren denn auch zwischen dieser Künstlergruppe und Boscoli gewisse Zusammenhänge. Schon durch seine reiche, vielfach dem Absonderlichen huldigende Erfindungsgabe[1]) war er ganz dazu prädestiniert, mit den phantasievollen, zum Bizarren neigenden Nordländern in befruchtende Wechselwirkung zu treten. In Florenz dagegen hat Boscoli, der uns von Baldinucci als eine reizbare und phantastische, dabei eitle und eigensinnige Persönlichkeit geschildert wird, keinen grösseren Einfluss ausgeübt. Er ist ungefähr um dieselbe Zeit wie Lodovico Buti, wenige Jahre nach Titis Ableben, gestorben.

Von allen Schülern Santis darf Gregorio Pagani, obwohl keineswegs der jüngste (geboren 1558), ohne Zweifel als der „modernste" bezeichnet werden. Er wäre vielleicht in der vom Manierismus zum Stil des XVII. Jahrhunderts überleitenden Bewegung zu einer wichtigeren Rolle berufen gewesen, hätten nicht gleichstrebende Künstler wie Passignano und namentlich Cigoli ihn, den weniger fruchtbaren, in die zweite Reihe gedrängt und nach seinem verhältnismässig frühen Tode (1605) vollends bald in Vergessenheit gebracht. Baldinucci, der uns über Paganis Leben ausführliche Notizen hinterlassen hat, berichtet, dass der frühreife Künstler in Titis Werkstatt bald ein bevorzugter Mitarbeiter des Lehrers wurde, aber, des handwerksmässigen Betriebes überdrüssig, sich von ihm abwandte und mit Macchietti enge Freundschaft schloss. Gegen 1585 entstand als seine erste grössere selbständige Arbeit eine Freskolünette im Chiostro grande von S. Maria Novella: der hl. Dominicus erhält von Honorius III. die Bestätigung seines Ordens. In der räumlich angenehmen und bildmässigen Komposition, der lebhaften und starken Farbengebung, den Kostümen, Haltungen und Typen ist diese Lünette noch in der Nachahmung des Stiles von Santi di Tito befangen. Aber schon geht das Streben des jungen Künstlers deutlich dahin, einen grossen, kraftvollen Schwung in das Ganze zu tragen, die kleinherzige Nüchternheit Titis zu überwinden durch mehr Fluss und Bewegung im linearen Rhythmus sowie durch mehr Abwechslung in den Kostümen und Haltungen der Gestalten[2]).

1) Ein gutes Beispiel ist die in Weimar aufbewahrte lavierte Federzeichnung mit dem Triumph des Bacchus (abgeb. in den Zeichnungen alter Meister im Museum zu Weimar II, 14), eine geistreich-bizarre Rundkomposition. Gegenständlich verwandt, aber friesartig disponiert die einst dem Marchese Corsi gehörige bacchische Szene (Abb. in Etruria pittrice Tav. LXX).

2) Das um die gleiche Zeit entstandene Fresko mit dem Martyrium des hl. Johannes Evangelista in dem Hofe der Confraternita di S. Pier Maggiore steht dem Do-

In den folgenden Jahren soll Pagani unter der Einwirkung Baroccis und in kollegialem Wetteifer mit Cigoli bestrebt gewesen sein, über die harte Farbengebung und Zeichnung der Manieristen zu einer mehr malerischen und der Natur näher kommenden Auffassung zu gelangen. Leider ist von den bei Baldinucci erwähnten Gemälden der Übergangszeit, die grösstenteils für spanische Besteller bestimmt waren, heute nichts mehr nachzuweisen. Dagegen nötigen die erhaltenen Werke aus Paganis reifster Zeit zu einer gewissen Vorsicht gegenüber den übertriebenen Lobeserhebungen Baldinuccis und derjenigen späteren Schriftsteller, die auf ihm fussend den Künstler neben Cigoli als einen „Reformator" der florentinischen Malerei bezeichnet haben. An erster Stelle ist unter Paganis reifen Schöpfungen die von 1592 datierte, vollsignierte S. Conversazione in der Petersburger Eremitage zu nennen. Sie stellt in einem symmetrischen, aber fliessend bewegten Aufbau paarweis kniend und stehend die Heiligen Margarethe von Cortona und Gregor den Grossen, Johannes den Täufer und Franciscus dar, die in schön gerundeter Gruppe die vor einer Nische thronende Madonna mit dem segnenden Kinde umgeben. Es ist ohne Zweifel das für Giovanni Berti geschaffene Bild, das der Besteller (nach Baldinucci) für sein Landgut in Val d'Elsa bestimmt hatte.

Unmittelbar nach diesem zwar von Correggio und Barocci inspirierten, aber gleichwohl durch und durch florentinisch empfundenen Altargemälde entstand die im XVIII. Jahrhundert verbrannte und nur noch durch Kopien, Stiche und Zeichnungen kompositionell überlieferte Auffindung des hl. Kreuzes im Carmine, die stets als Paganis Meisterwerk, ja als eine der vorbildlichen Leistungen der späteren Florentiner Malerei überhaupt gegolten hat (vgl. Abb. 155). Es ist, wie man ohne weiteres zugeben muss, eine Komposition von einem für Florenz neuen Schwung der Bewegung und einheitlicher dramatischer Konzeption. Die Energie, mit der die wenigen Gestalten den Bildraum gliedern, das Suggestive, Unmittelbare jeder einzelnen, wenn auch noch so weit ausgreifenden Gebärde, lassen die Berühmtheit des Bildes durchaus verständlich erscheinen. Darüber darf indes nicht übersehen werden, dass auch hier im wesentlichen doch noch das Rezept des gemässigten Manierismus eines Santi di Tito befolgt worden ist: es handelt sich immerhin um ein bestimmtes, fertiges Schema, das dem Aufbau zugrunde liegt, mag

minicus-Wandbild stilistisch auffallend nahe. Obwohl von Baldinucci nicht erwähnt, scheint diese räumlich ausserordentlich glückliche Komposition ebenfalls ein Frühwerk Paganis zu sein. Neben den Stilmerkmalen der Titi-Schule tritt die Beziehung zu Macchietti deutlich hervor, dessen Laurentius-Marter hier offenbar als Vorbild gedient hat, sowohl für das Figürliche wie für die architektonisch-räumliche Anordnung.

sich auch in der Art, wie hier Überliefertes zu intensiver Gegenwartswirkung gesteigert worden ist, bereits das Empfinden einer neuen Generation ankündigen.

Als im Jahre 1600 die Broncetür des rechten Nebenportals an der Fassade des Pisaner Doms in Angriff genommen ward, wurden Pagani, der die Technik des Modellierens vollkommen beherrschte, drei der Reliefs: Geisselung[1]), Dornenkrönung und Gebet am Ölberg übertragen. Begreiflicherweise offenbaren diese Szenen in ihrer eleganten Beherrschung aller räumlichen und perspektivischen Künste, in ihrer geschickten Kombinierung des Hochreliefs in den Vordergrundfiguren mit dem immer flacher werdenden Relief des Mittel- und Hintergrundes sehr fühlbar das Empfinden des Malers. Dagegen kommen die starken, ausladenden Bewegungen, die Pagani seinen Gestalten zu geben liebt, vielleicht hier, wo sie einer rein plastischen Aufgabe dienen, besser zu ihrem Recht als in den Gemälden, in denen sie gar zu leicht als Pose wirken können.

Am Abschluss der Laufbahn des Künstlers steht eine Schöpfung von ungewöhnlichem Umfang: eine Ausgiessung des hl. Geistes im Chor des Doms von Pistoja, die Pagani wegen ihrer kolossalen Dimensionen an Ort und Stelle malen musste. Die ausserordentlich hohe, schmale Tafel zerfällt in zwei durch eine starke Cäsur voneinander getrennte Bildhälften: in einen unteren Teil mit dem Gewimmel der lebhaft agierenden Apostel um die in der Mitte sitzende Maria und eine nach oben verklärend abschliessende Engelglorie von ungewöhnlich steif-symmetrischer, aber immerhin eindrucksvoller Anordnung. Obwohl das Ganze schon durch die Art der Aufstellung sowie durch seine riesenhaften Abmessungen einer gewissen monumentalen Wirkung sicher ist, erweckt es doch von Paganis grossdekorativem Talent nur eine mässige Meinung. Ausdrucksvoll und von einer gewissen weichen, schwärmerischen Sentimentalität sind dagegen manche der Typen unter den Engeln und Aposteln mit ihrer empfindsamen, leichten, seitlichen Neigung des Kopfes. Dies Motiv, das von dem Künstler auch in einem übrigens wenig bedeutenden Bilde der Uffizien von 1604 (Tobias heilt seinen Vater), verwandt worden ist, wird im XVII. Jahrhundert zum Allgemeingut der ganzen Schule, besonders im unmittelbaren Kreise Paganis (Cristofano Allori und Matteo Rosselli). Sonst aber ist die Bedeutung Paganis, wie man gerade an dieser nach dem Höchsten strebenden Leistung deutlich sieht, mit der des um ein Jahr jün-

1) Herz, eine vorbereitende Kompositionsstudie im Gegensinne in den Uffizien (Nr. 10 498).

geren Cigoli nicht zu vergleichen. Während dieser höchst lebhafte und vielseitig orientierte Geist der Florentiner Malerei tatsächlich

Abb. 155. Gregorio Pagani, Auffindung des hl. Kreuzes (verbrannt)
Nach einem Stiche des XVIII. Jahrhunderts

neues Blut zuführt, bleibt Pagani bei vereinzelten Neuerungsversuchen stehen. In ihrer Zusammenhanglosigkeit können sie nur wenig an dem überragenden Eindruck ändern, dass man in ihm mehr einen

Fortsetzer der Bestrebungen Titis in modernem Gewande zu erblicken hat als einen „Reformator".

Wie sehr der Künstler sogar noch zuletzt in den kompositionellen Gedanken seines ersten Vorbildes befangen geblieben ist, mag aus der Hochzeit zu Kana entnommen werden, die er für die Kirche S. Francesco zu Pistoja begonnen, aber halbfertig hinterlassen hat (durch Matteo Rosselli beendet). Die Ähnlichkeit mit dem Bilde gleichen Gegenstandes von Santi di Tito in Collazzi ist unverkennbar, wenn Pagani auch das diagonale Kompositionsschema seines Lehrers mit einem freieren Zuge zu beleben verstanden hat. Verglichen mit Titi erscheint seine Darstellung in der Tat grösser, geschlossener, der Gesinnung des barocken Jahrhunderts näher kommend; überflüssige episodische Zutaten wie die Wein einschenkenden Knaben im Vordergrunde sind durch ruhigere und würdigere Motive ersetzt, ebenso finden die kleinlichen Bogenöffnungen im Hintergrund bei Pagani keine Gnade mehr. Sehr wohltuend wirkt es, dass statt dessen die obere Hälfte der Komposition als neutrale Folie behandelt worden ist — ein Entschluss, zu dem sich Titi schwerlich aufzuraffen vermocht hätte.

Das Befangene, das trotz aller solchen in die Zukunft weisenden Züge doch stets in Paganis Schaffen wiederkehrt, trägt ein anderes Werk seiner letzten Zeit, die heute im Carmine befindliche Anbetung der Könige, wieder in besonders deutlicher Weise zur Schau. Vielleicht ist dies Altarstück identisch mit einem nach Baldinucci für Neri Alberti gemalten Anbetungsbilde, das der Künstler selber als „cosa gretta" bezeichnete. Wenigstens würde eine derartige Selbstkritik auf das erst später in den Carmine gelangte und für seinen gegenwärtigen Platz durch Anstückung vergrösserte Gemälde in der Tat sehr gut passen. Die Komposition ist ein merkwürdig unentschiedenes Gemisch aus zentral und friesartig gedachter Anlage; die Auffassung hat etwas ausgesprochen Genrehaftes, das sich allerdings mit der mutmasslichen Bestimmung des Werkes für eine Privatkapelle leicht vereinigen liesse. Der jugendliche dritte König, eine unverkennbar porträtmässige Figur, dürfte das Bildnis des Bestellers sein.

Kapitel V

Venezianische Einflüsse. Domenico Passignano und sein Kreis. Jacopo Ligozzi

In noch ausgeprägterer Weise als Pagani steht der ungefähr gleichaltrige Passignano (eigentlich Domenico Cresti) an der Grenze zweier Epochen. Er ist — als ungefähr Achtzigjähriger — erst im Jahre 1638 gestorben und hat auf die weitere Entwicklung der florentinischen Kunst einen ungleich stärkeren Einfluss ausgeübt als irgendeiner der direkten Fortsetzer Santi di Titos. Sein Verdienst ist es in erster Linie gewesen, dass die Florentiner, die in malerischer Beziehung gegenüber den oberitalienischen Schulen so ausserordentlich zurückgeblieben waren, Kontakt mit der venezianischen Kunst gewannen. Kommt man von den harten, bunten Zeichnern des Titi-Kreises, so überrascht in Passignanos Werken aufs angenehmste ein warmer, tiefer Gesamtton, eine wohltuende Harmonie der Lokalfarben, wie denn die ganze Bilderscheinung auch in linear-kompositioneller Hinsicht ruhiger, flächiger, monumentaler geworden ist.

Passignanos Anfänge wurzeln im Manierismus. Seine ersten Lehrer waren Macchietti und Naldini; entscheidender aber wurden die Anregungen von seiten Federico Zuccaris, in dessen Atelier er um die Mitte der siebziger Jahre eintrat. Unter Zuccaris Mitarbeitern an dem Riesenfresko der Domkuppel war er neben Carducci der begabteste. Baldinucci weiss zu berichten, dass von seiner Hand einige der Hauptfiguren in der Kuppel herrühren, u. a. die allegorischen Gestalten der Zeit und des Todes. In Begleitung Federico Zuccaris (vgl. S. 460) begab er sich dann nach Rom und weiterhin nach Venedig, wo auf ihn die grossen Koloristen, Tizian, Tintoretto usw., starken Einfluss gewannen. Crestis Werke aus jener für seine Entwicklung entscheidenden Periode sind heute grösstenteils verloren. Die bedeutendste erhaltene Probe seines damaligen Könnens ist das Altarbild der Verkündigung, das für einen römischen Auftraggeber bestimmt war und in der Chiesa Nuova neben den Hauptwerken eines Barocci, Caravaggio und Rubens einen ehrenvollen Platz erhielt. Erst im Jahre 1589 kehrte er aus Venedig in seine Heimat zurück und beteiligte sich an der künstlerischen Verherrlichung des Einzugs der Christine von Lothringen. Seine damals

ausgeführten Festdekorationen sind den Weg fast aller derartigen Gelegenheitsarbeiten gegangen.

Das monumentale Werk, welches Passignanos Ruf in Florenz für die ganze Folgezeit fest begründen sollte, sind die beiden für die Familie Salviati ausgeführten Wandgemälde in S. Marco (vgl. Abb. 156), mit denen er rivalisierend neben den Altartafeln Alloris, Naldinis und Poppis auftrat. Schon diese Fresken besitzen ganz die ruhige Haltung in Linie und Komposition, die den Künstler später als einen der „Reformatoren" der heimischen Malerei erscheinen liessen. Beide Wandbilder haben religiöse Zeremonien zum Gegenstand. Man bemerkt indes wenig von der festlichen Haltung, die man in Venedig derartigen Szenen zu geben verstand. Die kompositionelle Anordnung und die farbige Gesamtwirkung erinnern vielmehr auffallend stark an Schöpfungen verwandten Inhalts von Federico Zuccari. Besonderes Interesse fanden bei den Zeitgenossen die auf beiden Darstellungen in grosser Menge angebrachten Bildnisse bekannter Persönlichkeiten und zumal die den Vordergrund beherrschenden Akte sitzender Athleten. Wir Heutigen können nicht finden, dass der Künstler durch derartig brutal vorgeschobene und inhaltlich als Fremdkörper wirkende Repoussoirfiguren der geschlossenen Wirkung seiner Fresken einen Gefallen erwiesen hat. Von diesem Einwand abgesehen, verdient die kraftvoll straffe und das Wesentliche hervorhebende Zeichnung seiner Akte allerdings das zeitgenössische Lob durchaus. Das ruhig Lässige ihrer Haltung wirkt um so stärker, als es in dem Altarbild von Poppi mit seinen schrill kreischenden Bewegungsmotiven eine äusserst günstige Folie hat (vgl. Abb. S. 311). Bemerkenswert ist übrigens, dass dem Beifall der künstlerischen Sachverständigen bald die Empörung der Zeloten über diese „anstössigen" Nudi folgte. Aber ihren Anfeindungen zum Trotz konnten sich Passignanos Fresken unretuschiert und unverdeckt bis zum heutigen Tage erhalten[1]).

Von einer ganz anderen Seite zeigte sich der Künstler kurz darauf in dem Altarbild der Predigt Johannis des Täufers in S. Michele Visdomini (Abb. 157). Der venezianische Einfluss dominiert hier in der koloristischen Behandlung durchaus, und die kompositionell-malerische Gestaltung hat über Titi hinaus eine Klärung und Vereinfachung erreicht, die es begreiflich macht, dass man schon frühzeitig dies Werk neben den ersten bedeutenden Proben Cigolis als eine wichtige Etappe in der Florentiner Malerei angesehen hat.

1) Passignanos Frühzeit dürfte auch die Lünette mit der Kreuzigung Christi in der Confraternita di S. Pier Maggiore angehören (im Raum hinter dem Chiostrino). Auch hier befinden sich im Vordergrund wieder die muskulösen männlichen Akte, die von den Fresken der Cappella Salviati her bekannt sind.

Abb. 156. Domenico Passignano, Prozessionsfresko in S. Marco, Cappella Salviati

Die übersichtliche Disposition der Figurengruppen, die bildmässige Klarheit der ganzen Szene, die geschickte Verwendung des Helldunkels sind in der Tat Qualitäten, die Passignanos erstes grosses biblisches Historienbild über die Bestrebungen des Vasari-Kreises und der Titi-Gruppe hinausheben. Aber neben Cigoli, dieser starken, belebenden, schöpferischen Individualität, wirkt seine kühle, objektive Art doch immerhin temperamentlos und uninteressant. Niemals verleugnet sich in seinen Bildern die kühle Rechnung des Verstandes. Allzuleicht macht sich in seinen Gestalten etwas Modellhaftes, künstlich Gestelltes, nicht mit dem inneren Auge Gesehenes geltend und lässt an der sicherlich bewundernswerten, einfachen und abgeklärten Art seiner Zeichnung keine reine Freude aufkommen. Selbst in malerischer Beziehung, wo seine historischen Verdienste besonders deutlich zutage treten, kann kein Vergleich mit Cigoli gezogen werden. Die Einheit und Wärme des Tones, die Cresti nach venezianischem Vorbilde erstrebte, erreichte er auf Kosten der Leuchtkraft des Kolorites, ja sogar zum Schaden der Konservierung seiner Werke. Er liebte es, die Farbe ganz dünn und unter reichlichem Zusatz dunklen Firnisses aufzutragen — ein Verfahren, das die Mehrzahl seiner Bilder schon frühzeitig dem völligen oder teilweisen Ruin preisgegeben hat.

Passignano als einen Begründer des florentinischen Seicentostiles hinzustellen, geht daher kaum an, mag man auch zugeben, dass vieles von seiner Kunst im XVII. Jahrhundert weitergewirkt hat. Charakteristisch für seine den tieferen Erschütterungen unzugängliche Natur ist die Art, wie auf ihn der Aufenthalt in Rom eingewirkt hat. Unter Clemens VIII. wie unter Paul V. war er verschiedentlich an bedeutenden künstlerischen Unternehmungen beteiligt; gleichwohl ändert die römische Atmosphäre an seiner künstlerischen Gestaltungsweise kaum etwas Wesentliches. Sein Hauptwerk in Rom ist die Deckenausmalung der von Paul V. neuerbauten Sakristei von S. Maria Maggiore, eine Arbeit von tüchtiger, aber einförmiger Zeichnung und einer gewissen Nüchternheit der Erfindung. Dargestellt ist die Krönung Mariä (als Mittelstück), rings um sie gruppiert verschiedene Szenen der Marienlegende, sämtlich in Freskotechnik ausgeführt. Auch die kleinere Sakristei der Cappella Paolina in der gleichen Kirche ist mit Fresken von Passignano ausgeschmückt: im Spiegel der Wölbung sieht man den Auferstandenen, der Maria Blumen überreicht, in den übrigen Kompartimenten der reich durch Stukkaturen gegliederten Decke alttestamentarische Szenen sowie die Mönchsheiligen Bernhard, Benedikt, Augustinus und Albertus (Abb. 158), an den Wänden zwei Darstellungen aus den Kämpfen gegen die Ungläubigen (darunter das Dankgebet der Deutschritter nach Unterwerfung Preussens und Livlands; Abb. 159). Auch die Cappella Barberini in

Abb. 157. Domenico Passignano, Predigt des Täufers
Florenz, S. Michele Visdomini

S. Andrea della Valle ist ganz von Passignano ausgemalt worden. Auf dem Altar befindet sich eine recht steife Assunta, von den Breitbildern der Heimsuchung und des Tempelganges flankiert. In den Lünetten darüber sind die Verkündigung und die Geburt der Mariä dargestellt, die letztere in der üblichen Art eines Genre- und Kostümbildes. Die Gestalten von Propheten und Tugenden in den Pendentifs und der Kuppel bieten wenig Bemerkenswertes und dürfen mit den grossartigen Fresken Domenichinos im Chor und Schiff dieser Kirche nicht entfernt verglichen werden.

Zur Ausschmückung von S. Peter ist der Künstler wiederholt herangezogen worden. Seine für die Kapelle Clemens' VIII. auf Schiefer gemalte Kreuzigung Petri, eine mit grossem Aufwand an Figuren „interessant" komponierte Historie, ist, wie so viele Bilder Passignanos, rasch verfallen und zugrunde gegangen[1]). Das gleiche Schicksal erlitt in noch kürzerer Zeit ein 1625 oder wenig später gemalter Tempelgang Mariä, während der kurz vorher entstandene Unglaube des Thomas erhalten blieb (heute aus S. Peter in den Vatikan überführt). Es ist unter Passignanos Altargemälden trotz einer gewissen Leere eines der monumentalsten und geschlossensten, freilich ganz auf die Fernwirkung berechnet und nur so zu geniessen. Den stärksten und unmittelbarsten Eindruck erreicht Passignano überhaupt in jenen Werken, wo er sich auf wenige, einfach bewegte Gestalten beschränkt und alle pathetischen und theatralischen Nebenwirkungen beiseite lässt. Es gelingt ihm in solchen Fällen tatsächlich eine Konzision und Monumentalität der Bildwirkung zu erreichen, die sich in gleichem Masse wie auf den kompositionell-zeichnerischen Stil auch auf die malerische Gestaltung gründet. Ein würdiger Repräsentant dieser Richtung im Schaffen Passignanos ist die Grablegung der Galerie Borghese in Rom, klar und streng im linearen Rhythmus und in der Farbe gut erhalten. Ähnlich eine (dem Palma giovine zugewiesene) Darstellung des gleichen Gegenstandes im Museo Nazionale zu Neapel, in welcher der Helldunkelgegensatz sehr kraftvoll herausgearbeitet und der Körper Christi von stärkster plastischer Modellierung ist. Auch die Vertreibung Adams und Evas aus dem Paradiese (Galerie Barberini in Rom) gehört in ihrer klaren Bildmässigkeit zu dieser Gruppe von Bildern; leider hat ihre Wirkung durch den Erhaltungszustand erheblich gelitten.

In Florenz lernt man den Künstler hauptsächlich aus seinen kirchlichen Gemälden kennen. Bemerkenswerte Ausnahmen hiervon bilden eine für Michelangelo Buonarroti den Jüngeren gemalte

1 Gestochen 1611 von Callot in seiner Folge der „Tableaux de Rome".

Abb. 158. Domenico Passignano, Deckenfresken in S. M. Maggiore zu Rom
(Sakristei der Cappella Paolina)

Darstellung aus dem Leben seines grossen Verwandten (Michelangelo erläutert dem Papst Paul IV. das Modell der Peterskirche) und das ziemlich unglücklich wirkende und stark verblichene Kolossalbild im Salone des Palazzo Vecchio (Cosimo I. wird als Grossmeister des Stephansordens eingekleidet). In dem Gemälde der Casa Buonarroti erscheint Passignano neben Künstlern einer jüngeren Richtung, neben einem Biliverti, Rosselli und Cristofano Allori, und es fällt auf, wie hart und unmalerisch seine Art doch noch neben diesen Hauptstützen des Florentiner Seicento berührt. Fast fühlt man sich durch die merkwürdig hellen Farbtöne des Bildes — Lackrot, Blau und Weiss dominieren — an Santi di Tito erinnert.

Unter den Florentiner Altarbildern ist die Geburt Christi in der Pfarrkirche von Impruneta (nahe Florenz) eines der wenigen zeitlich genau zu fixierenden (von 1602 datiert). Es ist räumlich interessant gelöst, wenn auch im übrigen von einer gewissen Härte und Trockenheit der Komposition. Der gute Erhaltungszustand bringt den angenehmen farbigen Effekt besonders zur Geltung. In S. Marco befindet sich ausser den Fresken der Cappella Salviati noch das ziemlich verblasste Bild der Mannahlese, eine historische Komposition in der Art der Johannispredigt von S. Michele und ebenfalls von glücklicher räumlicher Anordnung; das benachbarte Museum von S. Marco bewahrt ausserdem heute die Kreuztragung, ein ausgezeichnetes Beispiel der vornehm ruhigen Auffassung Passignanos. Man vergleiche seinen erschöpft niedergesunkenen Heiland, dem sich Veronika mit dem Schweisstuch naht, mit der brutal dramatischen Fassung des gleichen Vorganges durch Fabrizio Boschi, die an gleicher Stelle aufbewahrt wird. Dabei war Boschi Passignanos unmittelbarer Schüler!

In der SS. Annunziata entwarf Passignano für eine der Kapellen des Chores (Cappella Brunaccini) die architektonisch-plastische Dekoration und schuf hier in der (leider nicht gut erhaltenen) Heilung des Blindgeborenen eines seiner erfolgreichsten kirchlichen Bilder. Wenig davon entfernt, in der 1599 vollendeten Kapelle des Giovanni da Bologna, befindet sich eine Auferstehung Christi, die der Meister selber besonders hoch einschätzte. Die Invenzione sei so edel, pflegte er zu sagen, und die Bewegungsmotive von solcher Entschiedenheit, dass er selber betroffen davor stehen bleibe und es kaum zu glauben vermöge, dass diese Tafel sein Werk sei. Urteile von Künstlern über den Wert ihrer eigenen Werke überraschen oft durch allerhand Sonderbarkeiten. Es mag sein, dass in diesem besonderen Falle die sehr nachgedunkelte Farbe mit an der jetzigen Unverständlichkeit der hohen Einschätzung schuld

trägt — jedenfalls würden wir heute unter den Werken des Künstlers ganz andere hervorheben als gerade dies ziemlich nichtssagende Bild.

Einige recht erwähnenswerte Beispiele der Kunst des Meisters besitzen die kleineren toskanischen Zentren. Pistoja vor allem die Fresken in der Wölbung des Domes mit dem als Sotto-in-su kom-

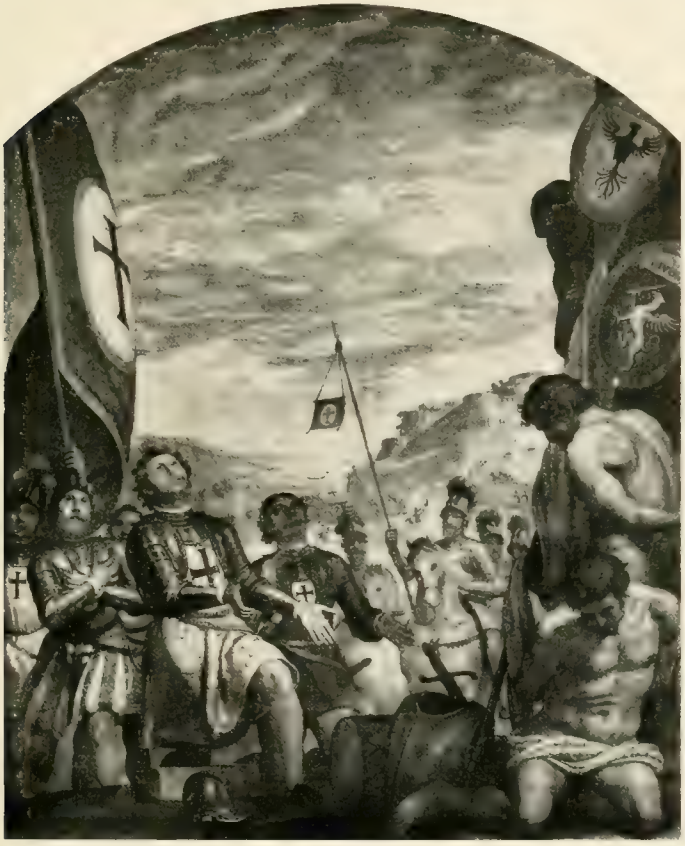

Abb. 159. Domenico Passignano, Dankgebet der Deutschritter (Fresko)
Rom, S. M. Maggiore Sakristei der Cappella Paolina

ponierten Sturz der gefallenen Engel und den Lünettendarstellungen des Sündenfalls und der Vertreibung aus dem Paradiese (1603). Pescia eine ganz im Gegensatz zu der bisherigen Florentiner Tradition ruhig und schlicht komponierte Kreuzabnahme (in S. Stefano, farbig jetzt ganz verändert). Lucca in der Reihe der Altarbilder der Kathedrale zwei ausgezeichnete und besonders gut erhaltene Kompositionen: Kreuzigung (1598) und Anbetung der Hirten (1594). Die weit-

aus bedeutendere Kreuzigung ist in ein düsteres Licht getaucht, aus dem die Körper der drei Gekreuzigten fahl hervorschimmern. In starkem Ockerton ragt eine Fahne in die grauliche Nacht, mit dem Lackrot und Grün der Gewänder eminent malerisch zusammenklingend. So deutlich die venezianische Schulung sich hierin verrät, so wird sie doch durch die rein florentinische Empfindung im Zeichnerischen gebrochen. Und doch ist das Ganze eine Leistung von einheitlichem Guss, keineswegs ein unpersönlicher Kompromiss. Passignano muss in Lucca besonders gefallen haben, sicherlich nicht zuletzt wegen der für Toskana ungewöhnlich starken malerischen Qualitäten seiner Bilder. Ausser den beiden Altarstücken der Kathedrale erhielt er noch eine Legendendarstellung des hl. Hyacinthus für S. Romano in Auftrag, ein Bild, das nicht nur durch eine Reihe ausdrucksvoller Köpfe, sondern auch durch eine rhythmisch ungemein beschwingte Engelglorie ausgezeichnet ist. Der Erhaltungszustand ist leidlich.

Auch Pisa besitzt in der Schlüsselverleihung an Petrus in S. Francesco ein wohlerhaltenes Specimen des monumentalsten, konzentriertesten Stiles Passignanos. Die edle Ruhe der Figuren wird durch eine einfache Begleitarchitektur wirkungsvoll unterstützt. Ferner sei die schöne und nicht sehr nachgedunkelte Madonna in der Glorie mit Engeln und drei Heiligen in der unteren Bildhälfte hervorgehoben, die sich auf einem der Altäre von S. Francesco in Arezzo befindet. In Passignano endlich, dem Geburtsorte des Meisters, verdient eine al fresco gemalte Glorie in der Apsis der Vallombrosanerkirche ehrenvolle Erwähnung.

Es ist leichter zu sagen, worin Passignanos Stellung in seiner Zeit und innerhalb seiner Schule bestanden hat, als die bleibende Bedeutung des Künstlers fest zu umschreiben. Wodurch er in dem Florenz der Übergangsperiode vom Cinquecento zum Seicento neu und fördernd wirkte, ist einerseits die Herausgestaltung des malerischen Elementes als eines der stilbestimmenden Faktoren und andererseits die Abklärung, Vereinfachung, Veredelung der linearen Bilderscheinung. Das sind unleugbare historische Verdienste, aber doch mehr im Rahmen der Florentiner Schule als der gesamtitalienischen Kunst. Denn es ist zu bedenken, dass vom rein malerischen Gesichtspunkt aus Venedig, das Vorbild Passignanos, ungleich Originaleres, Ursprünglicheres hervorgebracht hatte und immer noch hervorbrachte. Und in linear-kompositioneller Hinsicht wieder war der Schritt vom Manierismus zum Barock von den Carracci in Bologna mit so unerhört suggestiver Kraft getan worden, dass Passignano daneben vollkommen verbleicht. Es ist allerdings unter Berufung auf Malvasia behauptet worden, dass der älteste der Car-

racci, Ludovico, bei dem Florentiner Meister im Atelier gelernt habe. Läge in der Tat ein derartiges Schulverhältnis vor, so müsste es für die historische Bewertung Passignanos unzweifelhaft als ausschlaggebend bezeichnet werden. Aber abgesehen davon, dass Malvasias Behauptungen mit Vorsicht aufgenommen sein wollen, ist eine entscheidende Beeinflussung des älteren Ludovico Carracci durch Passignano schon in Anbetracht ihres durchaus verschiedenen Stiles eine Unmöglichkeit; nur eine flüchtige Berührung zu einer Zeit, in welcher der Bolognese bereits als fertige, in sich abgeschlossene Persönlichkeit dastand, wäre denkbar.

In einer Beziehung jedoch kann Passignano wirklich mit dem ältesten der Carracci in Beziehung gebracht werden. Als ein Meister des Übergangs weist auch er mit seinem Schaffen kaum minder in eine neue Zeit hinüber wie er auf das Vergangene zurückschaut — darin völlig der Doppelstellung des Ludovico Carracci in Bologna gleichend. Aber das Florenz vom Ende des XVI. Jahrhunderts war an Originalität und Frische der künstlerischen Gedanken nicht mit dem eben zu höchster allgemeiner Bedeutung emporblühenden Bologna zu vergleichen. So kommt es denn, dass der Florentiner, verglichen mit dem gleichstrebenden und nahezu gleichaltrigen Bolognesen, uns heute unbedingt als der rückständigere erscheint. Dies um so mehr, als er von einer Persönlichkeit wie Cigoli, dem wirklichen Begründer des toskanischen Seicento, vollends in den Hintergrund gedrängt werden sollte.

Von Passignanos Schülern gehören Fabrizio Boschi und Ottavio Vannini schon ganz dem XVII. Jahrhundert an. Vannini war, wie Baldinucci berichtet, ein ziemlich selbständiger Mitarbeiter seines Lehrers und hat ihn bei vielen seiner Altarbilder unterstützt. Er soll in der Untermalung sorgfältiger verfahren sein als Passignano, weshalb sich gerade die mit seiner Hilfe ausgeführten Gemälde einer verhältnismässig guten Erhaltung erfreuen.

Während sowohl Boschi wie Vannini in ihren reifen Werken einen selbständigen Stil im Sinne des XVII. Jahrhunderts erreicht haben, bleibt der anscheinend mehr als Geschäftsmann denn als Künstler begabte Pietro Sorri aus Siena (1556 bis 1622) bis in letzte Zeit seines Schaffens ein nahezu sklavischer Nachahmer Passignanos. Er ist schon in dessen venezianischen Epoche bei ihm in die Lehre gegangen. Später wurde der Zusammenhang zwischen beiden dadurch noch enger, dass Sorri die Tochter seines Meisters heiratete. An manchen Hauptwerken Passignanos, wie den Fresken im Dom von Pistoja, war er ausgiebig mitbeteiligt. In Lucca dagegen, wo er von 1593 bis 1595 ununterbrochen tätig war, trat er mit mehreren Altarbildern ausserordentlich erfolgreich neben den

Schöpfungen des Meisters auf. Dann brachte er drei Jahre in Genua zu (bis 1597) und wurde 1599, zu ungefähr der gleichen Zeit wie sein engerer Landsmann Casolani, zur Ausmalung der Certosa nach Pavia berufen. Hier entstand unter Mitarbeit Casolanis eine seiner grössten Arbeiten: die Freskoausmalung der Decke in der Sagrestia Nuova mit sitzenden Heiligen, Engeln und Historietten in den Zwickeln und grossen biblischen Darstellungen in den Mittelfeldern. Es ist ein überaus reiches ornamental-dekoratives System, dessen rahmende Motive mit den analogen Schöpfungen der südtoskanischen Dekoratoren, vor allem der Alberti, mehr Verwandtschaft aufweisen als mit den viel strengeren, einfacheren, dekorativen Fresken Passignanos. Hier ist unschwer die Hand Casolanis zu erkennen. Die grossen Historien der Mittelfelder dagegen rühren von Sorri her, der in ihnen seinem Lehrer ausserordentlich nahe kommt. Nur ist seine Zeichnung, wie gewöhnlich, weniger präzis, seine Bewegungen leerer und kraftloser, die Malweise flauer, verschleierter.

In seiner Heimat war Sorri nur vorübergehend kurze Zeit tätig, so im Jahre 1600, dann wieder 1605 und später. Besonderer Schätzung erfreute er sich in Genua, wohin er 1610 wieder auf kurze Zeit zurückgekehrt zu sein scheint. Auch in Rom hat er einige Jahre zugebracht, wie er denn überhaupt eine sehr bewegliche Natur gewesen sein muss, ein gewandter Praktiker, der es verstand, von persönlichen Beziehungen geschickten Gebrauch zu machen. Auf diese Weise erhielt er Aufträge, besonders für Altarbilder, aus allen möglichen Gegenden Italiens: Genua, Savona, Pavia, Mailand, Bergamo[1]), Lucca, Livorno, Florenz, Siena, Rom, Neapel usw. Für seine Geschäftstüchtigkeit ist es bezeichnend, dass er 1605 einen Neffen über Livorno mit einer Schiffsladung von Bildern nach Spanien sandte. In Cartagena landete die Galeere, die Bilder wurden entladen und mit grossem Gewinn an spanische Kunstliebhaber verkauft. Bei dieser geschäftlichen Unternehmung kam Sorri übrigens die enge Verbindung sehr zustatten, in der sein Lehrer mit Bartolommeo Carducci stand. Dem starken Einfluss Carduccis auf den spanischen Hof war es zu verdanken, dass Künstler wie Pagani, Passignano und Sorri in Madrid und in anderen Zentren der Halbinsel willige Abnehmer fanden. Wie Baldinucci berichtet, malte Sorri wiederholt zusammen mit Passignano grosse Historienbilder für Spanien, und zwar in solcher Anzahl, dass beide Künstler damit Tausende von Scudi verdienten.

Für die Florentiner Entwicklung hat Sorri kaum eine wesentlichere Bedeutung. In Genua dagegen scheint er in der Tat als

[1]) S. Giovanni Gualberto vergibt seinen Feinde, in S. Sepolcro d'Astino von Andrea Pasta, Le pitture notabili di Bergamo 1775 als Werk Passignanos genannt

erster Vermittler der toskanischen Reformbestrebungen eine gewisse Rolle gespielt zu haben. Bernardo Strozzi, die stärkste genuesische Persönlichkeit des XVII. Jahrhunderts und einer der rein malerisch meistbegabten späteren Italiener überhaupt, ist sein Schüler gewesen. Auch in der Lombardei werden monumentale Schöpfungen wie die Fresken der Certosa von Pavia einen gewissen Einfluss ausgeübt haben. Verhältnismässig gering blieb Sorris Nachwirkung in seiner Vaterstadt Siena. Hier war er zuerst mit der 1587 gemalten Anbetung der Könige im Dom hervorgetreten, einem in Venedig gemalten und vollkommen venezianisch inspirierten Altarbild, das mit den Vorbildern Passignanos noch enger in Zusammenhang steht als mit diesem selber (vor allem scheint Bonifazio Veronese auf Sorri eingewirkt zu haben). Ebenso venezianisch in der tiefen Tonalität, der pastosen Malerei und den an Tintoretto anklingenden Bewegungsmotiven gibt sich eine der Historien im Oratorium von S. Caterina: die Heilige heilt eine Besessene. Sie ist 1589 in Venedig entstanden und von dort nach der Vaterstadt Sorris gesandt worden. Am bedeutendsten ist wohl das Altarbild mit der Dreifaltigkeit und zahlreichen Heiligen in S. Agostino. Der Künstler brachte es 1600 aus Mailand mit nach Siena. Es vertritt die reifere Zeit im Schaffen des Künstlers, wo er ganz im Banne Passignanos stand. Doch ist die Gesamttonalität, mit diesem verglichen, heller, sozusagen ins Bläuliche gehend, die Komposition reicher und weniger geschlossen, nicht unähnlich den vielteilig angelegten, malerisch gelockerten Altarbildern eines Salimbeni und Vanni. Es waren diese von der römischen Schule herkommenden Meister, die für die weitere sienesische Entwicklung massgebend sein sollten. Sorri mit seinen von Florenz und Venedig abhängigen Werken steht zu ihren Bestrebungen in entschiedenem Gegensatze. So hat denn sein Schaffen in Siena nur den Charakter einer — immerhin interessanten — Episode; die allgemeine Richtung bewegt sich ganz in den Bahnen der römischen Kunst.

Als Sorri in Genua auf dem Gipfel seines Erfolges stand, siedelte noch ein anderer, etwa gleichaltriger Toskaner nach dorthin über: Aurelio Lomi aus Pisa (1564 bis 1622). In kurzer Zeit hatte er sich durch gewisse, dem durchschnittlichen Kunstverständnis imponierende Eigenschaften seiner Bilder einen Namen neben oder gar über Sorri hinaus verschafft. Man rühmte an ihm die Lebhaftigkeit des Kolorits, den Überschwang heiterer, festlicher Motive in den Gewändern, die Fülle und Mannigfaltigkeit des Figürlichen. Sorri erschien daneben dürftig, matt und ausdrucksarm. Freilich ist der scheinbare Reichtum Lomis von einer etwas zweifelhaften Art. Es

ist im Grunde ganz der traditionelle Apparat des Manierismus, nur in ein etwas freundlicheres Gewand gekleidet. Obwohl die Überlieferung nach Alessandro Allori auch Cigoli als Lehrer Lomis nennt, gehört der Künstler seinem eigentlichen Wesen nach eher zu den Ausläufern des Alten als zu den Bahnbrechern eines neuen Ideals. Er mag gewisse malerische Anregungen von seiten der norditalienischen Malerei empfangen haben — und zwar wohl eher von Correggio als den Venezianern —, aber wie er diese verarbeitet, darin verrät sich durchaus der harte mittelitalienische Geschmack. Der Gesamteindruck seiner meist mit Bewegung und Helldunkelkontrasten überladenen Bilder ist ausserordentlich unruhig. Wo er correggesk zu wirken glaubt, fehlt ihm die Grazie und Leichtigkeit des grossen Vorbildes: sprunghaft und verwirrend treten seine Helligkeiten aus pechschwarzen Tiefen hervor, anstatt sich in harmonischer Verteilung und mit weichen Übergängen daraus zu entwickeln.

In Genua befinden sich Altarbilder von Lomi u. a. in S. Maria di Carignano (besonders das grelle und geschmacklos effekthaschende Jüngste Gesicht), ferner in S. Maria della Passione (Hochaltarbild der Beweinung Christi), und in S. Maria di Castello (Blasiusmartyrium und Einkleidung des hl. Hyacinthus). Nach Pisa zurückgekehrt, entfaltete Lomi hier und in den Nachbarorten eine fruchtbare Tätigkeit. Vor allem widmete er sich dem weitausschauenden Plane der Ausschmückung des Chores der Pisaner Kathedrale mit grossen biblischen Historien, der damals von der Geistlichkeit mit Aufwand grosser Mittel betrieben wurde. Von Sodoma und Beccafumi waren bereits einzelne derartige Darstellungen vorhanden; es handelte sich nun darum, diese in umfassender Weise zu einem Zyklus alt- und neutestamentarischen Geschehens zu ergänzen. Bis weit ins XVII. Jahrhundert hinein hat man unter Heranziehung der besten toskanischen Kräfte an der Verwirklichung dieses Gedankens gearbeitet; er ist in Pisa tatsächlich die grosse, zentrale Aufgabe gewesen, auf die sich die gesamte künstlerische Betätigung in der stillen Stadt konzentriert hat. Von Aurelio Lomi rühren einige sehr figuren- und bewegungsreiche neutestamentarische Historien her, die unleugbar von einem gewissen grossen Zug und von schwungvoller Bewegung erfüllt sind, namentlich die Anbetung der Hirten und der Könige[1]). Zurückhaltender die Beschneidung Christi und zwei Wunderdarstellungen.

Eine weitere Arbeit des Künstlers in seiner Heimat ist das Martyrium der hl. Katharina in S. Caterina, ein unbeschreibliches

1) Studie zu der Anbetung der Könige in den Uffizien (Nr. 7273), mit der Feder gezeichnet.

Gewirr von Henkersknechten, die umsinken, zusammenbrechen, entseelt am Boden liegen, in ihrer Mitte die Heilige in selbstgefälliger Pose, einer Operndiva nicht unähnlich. Besser als solche dramatischen, gewaltsamen Szenen liegt Lomi das Festliche oder heiter Idyllische, wofür das Dreikönigsbild in S. Frediano ein gutes Beispiel bietet. Auch der von Lanzi gerühmte hl. Hieronymus von 1595 im Campo Santo gehört zu diesen ruhigeren und erfreulicheren Darstellungen. Eine besondere Erwähnung aber kommt einem in S. Francesco zu Pistoja aufbewahrten grossen Altarstück zu, das die Ruhe der hl. Familie auf der Flucht zum Gegenstand hat. Der Gedanke dieses ungemein festlich bunten Bildes ist originell und fesselnd: eine zahllose Schar von Engeln bemüht sich um die Gruppe der Mutter mit dem Jesuskind, grössere und kleinere, musizierende, Früchte herbeitragende, Blumen überbringende usw. Freilich ist das Gedränge so wirr, das Spiel der Helldunkelkontraste derartig grell und unvermittelt, dass man eher an einen plötzlich hereingebrochenen Heuschreckenschwarm als an eine heilige Szene erinnert wird. Aber dessenungeachtet ist die Tafel reich an wirklichen Schönheiten, und zwar von einer sonst in Toskana nicht gewöhnlichen Art.

Lomi scheint auch in Florenz einen gewissen Erfolg gehabt zu haben. In S. Spirito ist er mit einem seiner Paradethemen, der Anbetung der Könige, vertreten, im Carmine befindet sich eine im Charakter sehr verwandte Heimsuchung — beides grosse, unruhige Tafeln von der üblichen Überladenheit des Figürlichen und flackernd unruhiger, dabei kalter farbiger Wirkung. Viel konzentrierter und farbig angenehmer ist die heute in der Akademie aufbewahrte Pietà mit der innig empfundenen Figur der Magdalena. Von dieser Darstellung existiert übrigens in der Pinakothek von Lucca eine erweiterte, figurenreichere Fassung (von 1595), auf der die Gestalt der Magdalena ganz ähnlich wiederkehrt.

Das neue Verhältnis der florentinischen Kunst zu Venedig, das sich gegen Ende der achtziger Jahre anbahnt, wird durch nichts so deutlich unterstrichen wie durch die Tatsache der Niederlassung des 1543 geborenen Veronesen Jacopo Ligozzi in der mediceischen Kapitale, wo er nach langer, erfolgreicher Tätigkeit als Hofmaler und Leiter der grossherzoglichen Gemäldegalerie erst 1627 gestorben ist. Ligozzi fällt mit seinem spezifisch venezianischen Temperament stark aus der toskanischen Tradition heraus. Er ist kein sicherer Zeichner komplizierter figürlicher Bewegungsmotive und Verkürzungen und hat sich in den scharfsinnig durchdachten Aufbau florentinischer Kompositionen trotz ehrlichen Bemühens

nie recht hineingefunden. Als venezianisches Erbteil besitzt er eine angenehme, ruhige Breite des malerischen Vortrages und starken Sinn für Entfaltung festlichen und kostümlichen Prunks. Aber seine Eigentümlichkeit ist an erster Stelle ein für italienische Verhältnisse ungewohnter Sinn für den individuellen Ausdruck des Details, über dessen peinlich miniaturhafter Nachbildung er manchmal das Gesamtbild aus dem Auge verliert. Dass diese unwillkürlich an die nordische Kunst gemahnende Eigentümlichkeit als Fehler empfunden und oft entsprechend kritisiert worden ist, lässt sich ohne weiteres vermuten; und nicht grundlos wird Ligozzi auf eines seiner Freskobilder in Ognissanti (die Unterredung zwischen den Heiligen Franz und Dominicus) die Worte: a confusione degli amici geschrieben haben.

Abb. 160. Jacopo Ligozzi, Übergabe der Stadtschlüssel Veronas an den Dogen. Verona, Museo Civico.

Künstlerische Herkunft und Anfänge des Künstlers sind ziemlich ungeklärt. In dem Museum seiner Vaterstadt legt ein grosses Repräsentationsstück von ihm Zeugnis ab, die Übergabe der Stadtschlüssel von Verona an den Dogen (Abb. 160). Derartige Staatsakte erfreuten sich von jeher in der venezianischen Malerei grosser Beliebtheit. Sie werden mit einer getragenen, leidenschaftslosen Ruhe, würdevoll und gemässigt in Geste, Bewegung und Bildhaltung dargestellt, ganz im Gegensatz zu dem zappelnden schrillen Durcheinander, das in der florentinisch-römischen repräsentativen Historie zu herrschen pflegt und wofür die Sala Regia im Vatikan und der Palazzo Vecchio genug Beispiele bieten. Bei Ligozzi liegt die in einfachen geometrischen Linien klar ausgebreitete Bildrechnung deutlich zutage. Ebenso durchsichtig löst sich das Hauptmotiv der Dar-

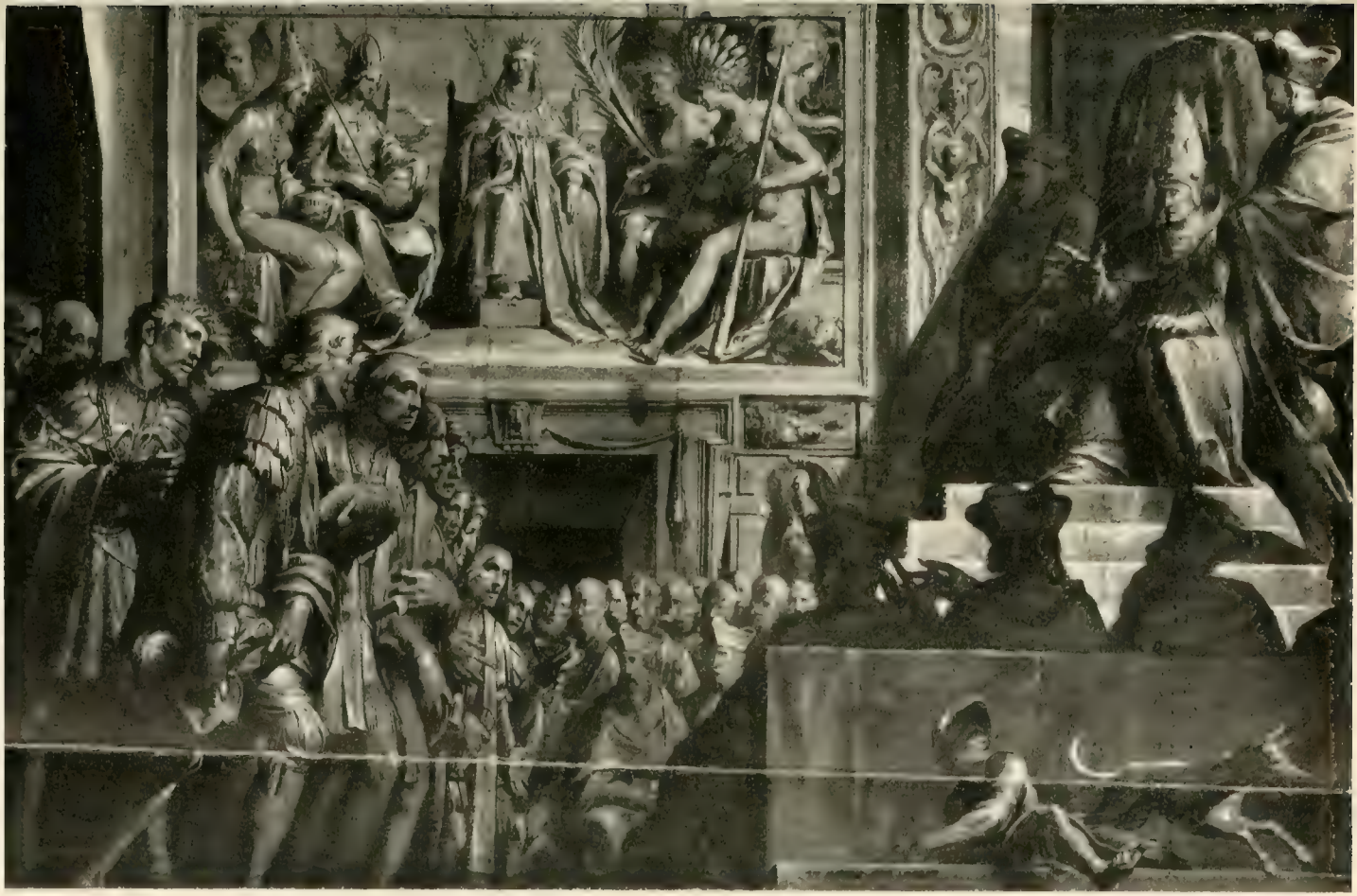

Abb. 161. Jacopo Ligozzi, Die florentinischen Gesandten vor Bonifaz VIII. Zeichnerischer Entwurf für das Kolossalbild im Palazzo Vecchio
Florenz, Uffizien

stellung, freilich ohne die in Mittelitalien geforderten dramatischen Akzente, aus der feierlichen, beinahe steifen Repräsentation der zahlreichen Assistenzfiguren heraus. Dass Ligozzi ein Schüler des Paolo Veronese gewesen sei, scheint angesichts des stilistischen Charakters dieses Bildes wenig glaubhaft, aber ebensowenig stilkritische Wahrscheinlichkeit hat der Name des Caroto als seines mutmasslichen Lehrers für sich. Jedenfalls besass Ligozzi schon, bevor er nach Florenz übersiedelte, eine ausgesprochene künstlerische Eigenart.

Für den Weg von der spezifisch venezianischen Gestaltungsweise zu der späteren, florentinisch gebrochenen Manier des Künstlers ist der Vergleich der Schlüsselübergabe mit den beiden riesigen Zeremonienbildern im Salone des Palazzo Vecchio sehr aufschlussreich. Andererseits bringen uns diese ca. 1591 entstandenen[1]) Schöpfungen durch ihre unmittelbare Nachbarschaft zu den vor zwanzig Jahren entstandenen Riesenfresken Vasaris nicht minder auch den gewaltigen Abstand der alten und der neuen künstlerischen Generation in Florenz selber zum Bewusstsein. Die beiden kolossalen Breitbilder sind in ungewöhnlicher Höhe angebracht; demgemäss ist der Augenpunkt sehr tief angenommen. Dies gibt dem Künstler den äusseren Anlass, einen Reichtum von Verkürzungen, Überschneidungen und interessanten räumlichen Abstufungen zu entwickeln, den das stille veronesische Gemälde nicht voraussehen liess, zumal in der bei weitem geschlosseneren der beiden Florentiner Kompositionen, dem Empfang der florentinischen Gesandten durch den pompös thronenden Bonifaz VIII (Abb. 161). Auf der Krönung Cosimos zum Grossherzog dagegen beeinträchtigen die zahlreichen allegorischen Vordergrundfiguren und Embleme die räumliche Wirkung der an sich grossartigen, stark verkürzten Halle. Überhaupt drängt sich das schmückende und charakterisierende Detail bei Ligozzi allzuoft störend vor. Er kann sich nicht genug tun in der minutiösen Wiedergabe der Kostüme, der dekorativen Einzelheiten, der Architekturen usw. Es entsteht so leicht eine zwiespältige Wirkung in seinen Werken, die der zwiespältigen Stellung Ligozzis gegenüber zwei so verschiedenen künstlerischen Orientierungen wie der venezianischen und florentinischen parallel geht.

In Florenz mussten Schöpfungen wie die Riesenbilder des Palazzo Vecchio starken Eindruck machen, nicht zum wenigsten durch das Moment der scharf individualisierenden Zeichnung, das im allgemeinen der venezianischen Malerei ferner liegt als der florentini-

[1]) Auf den beiden miniaturhaft durchgeführten Kompositionszeichnungen der Uffizien (Nr. 565 und 566) trägt die Krönung Cosimos das Datum 1590, das Gegenstück ist bezeichnet: Jacopo Ligozzi miniator fecit 1592 a Fiorenza. Auf dem ausgeführten Bilde lautet die Datierung 1591.

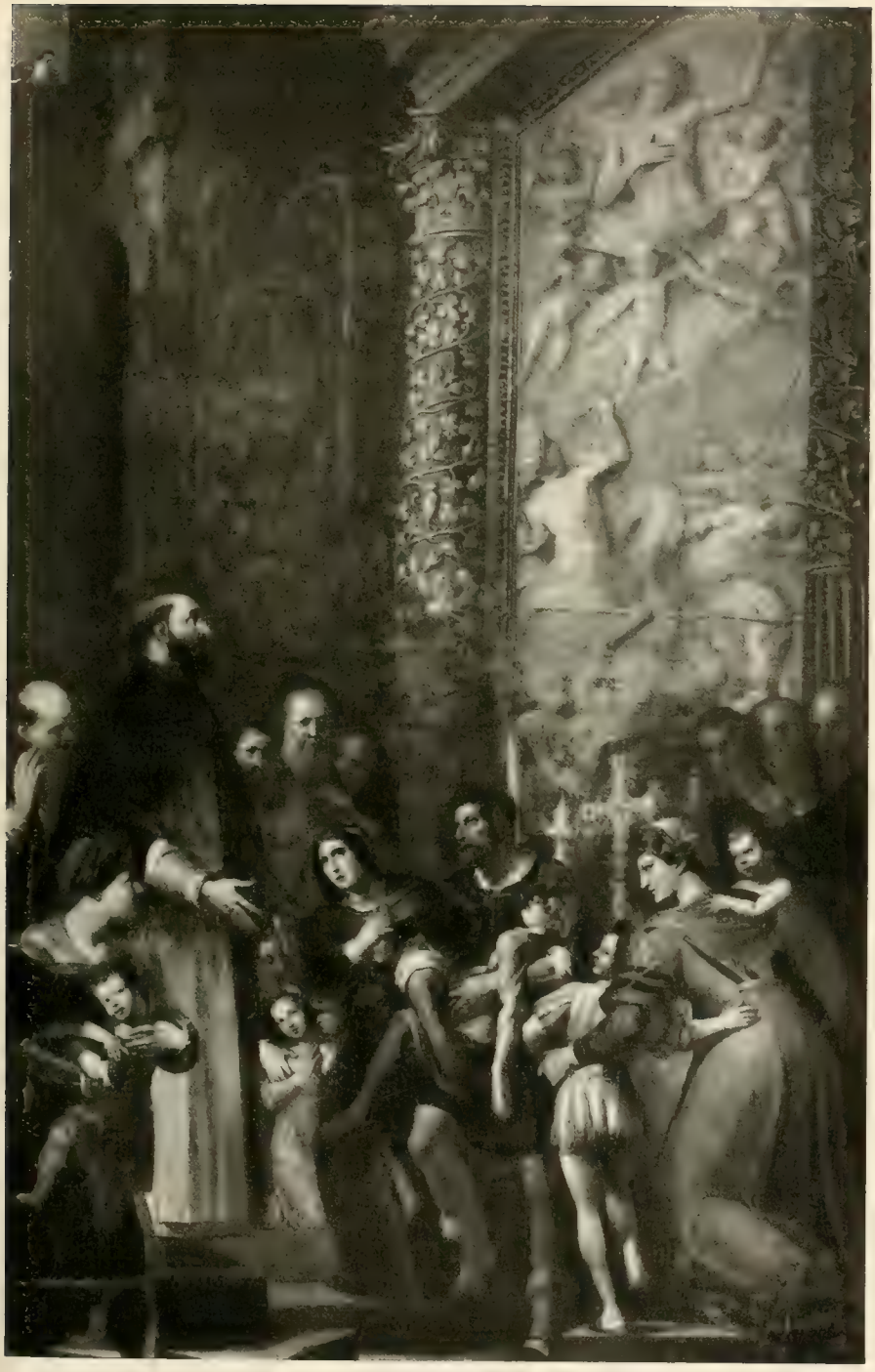

Abb. 162. Jacopo Ligozzi. Wunder des hl. Raimund
Florenz, S. Maria Novella

schen. Zusammen mit den Werken des soeben aus Venedig zurückgekehrten Passignano waren sie berufen einer neuen Auffassung von malerischer Gestaltung und ruhiger Bildwirkung die Wege zu bereiten. Ligozzis Schaffen wirkte indes auch auf das Altarbild grössten Stiles bedeutsam ein. In der Laurentiusmarter von S. Croce, die sich leider farbig stark verändert hat, überraschte er die Florentiner mit einer Übertragung paolesker Kompositionsgedanken in eine sprödere, bis zur Eckigkeit harte und herbe Formensprache. Macchiettis schönes Laurentiusbild in S. Maria Novella war nunmehr durch den viel grösseren Reichtum Ligozzis an malerischen Motiven, Nebenfiguren, Rüstungen, Ornamenten, phantastischen Kopfbedeckungen usw. endgültig in den Hintergrund gedrängt, obwohl es im Grunde die weitaus einheitlichere und geschlossenere Schöpfung bleibt. Andere derartige pompöse Altarbilder von dramatisch bewegtem Charakter sind das von Lanzi sehr gerühmte Martyrium der hl. Dorothea in Pescia, eine vielfigurige Marterszene im Museum von Ravenna, die farbig sehr wirkungsvolle Heimsuchung in der Kathedrale von Lucca und das besonders leuchtende und warme Wunder des hl. Raimund in S. Maria Novella (Abb. 162). Allen diesen Bildern ist ein gewisser Widerspruch zwischen der beschaulichen Schilderung des rein Zuständlichen und florentinischem Streben nach dramatischer Akzentuierung gemeinsam. In den Bewegungsmotiven der Figuren ist oft etwas Ungeschicktes, Hilfloses, wie denn in der Zeichnung selber offenbare Ungleichmässigkeiten und Fehler befremden.

Eine durchgehende Eigentümlichkeit aller Werke Ligozzis ist der Hang zum Sonderbaren, Eigenbrödlerischen. Seine Auffassung entfernt sich oft von der geschlossenen traditionellen Form stärker als es sonst in Italien überhaupt üblich ist; gelegentlich lässt er sich auch wohl zu schrullenhaften Zutaten bestimmen, die in irgendwelchen rein persönlichen Erlebnissen ihren Grund haben. Beispielsweise hockt links oben auf dem Altarbild von S. Maria Novella eine schwarzweiss gefleckte Taube, die mit dem Inhalt des Bildes nicht das mindeste zu tun hat. Es ist dies eine Anspielung auf einen Dominikanermönch Raffaello delle Colombe, der, während der Künstler an dem Altarbild malte, ihn täglich zur Eile antrieb. Die Beziehung zwischen der Taube und dem Namen delle Colombe, zwischen der Ordenstracht der Dominikaner und dem schwarz-weiss gefiederten Tier war für den Eingeweihten ebenso deutlich wie die eigentliche Pointe des Scherzes, nämlich die „Moral", dass beide, Mönch und Taube, in diesem Zusammenhang vollkommen überflüssig seien!

Zu Ligozzis phantastischsten Einfällen aber gehört das in S. Martino in Pisa aufbewahrte Altarbild mit der büssenden hl. Mag-

dalena. Die Szene ist eine höchst schauerliche Stätte: morsche alte Bäume, allerhand Gebeine, Totenschädel u. dgl., dichtes, unheimliches Gestrüpp, wilde Lichter, die in gespenstische Dunkel-

Abb. 163. Jacopo Lagozzi. Der hl. Dominicus kniet vor der Madonna
Lucca, Pinakothek

heiten fallen. Inmitten dieses Hexensabbates der Natur kniet die Heilige, in wunderlicher, reicher Kleidung, mit entblössten Schultern; Engelputten schweben auf sie herab. Solche Schöpfungen liegen mit ihrem starken Betonen des Stimmungsmässigen an sich

ganz ausserhalb der Florentiner Tradition; was aber noch besonderen Eindruck machen musste, war die intime Beobachtung der Natur in allen ihren Einzelheiten. Für diese bemerkenswerte Seite in Ligozzis Begabung wären noch viele Beispiele anzuführen, so die Erscheinung der Madonna vor dem hl. Franz im Palazzo Pitti, ein Andachtsbild mit schöner landschaftlicher Ferne[1]), ferner die von 1622 datierte Vision Johannis des Evangelisten auf Patmos in der Collegiata von Empoli, ganz besonders aber der hl. Dominicus vor der Madonna kniend in der Pinakothek von Lucca (Abb. 163). Auch in kleinen Formaten hat der Künstler öfter religiöse Vorwürfe behandelt, stets unter starker Mitwirkung landschaftlicher Motive und stimmungsmässiger Beleuchtungseffekte.

Die Hauptleistung Ligozzis auf dem Gebiete der Wandmalerei sind die Lünettenfresken im Klosterhof von Ognissanti mit ihren detailreichen Darstellungen aus der Franziskanerlegende[2]). Sie verdienen mit den Werken Poccettis in den Chiostri von S. Marco und der SS. Annunziata verglichen zu werden, wenn auch ihre Stärke wieder mehr in der Schilderung des Akzessorischen und Zuständlichen liegt als in der Erzählung selber. Das Kolorit ist, wie stets bei Ligozzi, kräftig und warm; ein intensives Blau tritt namentlich stark hervor. Unter den landschaftlichen Szenerien überraschen einige prächtige Waldschilderungen und eine Schneelandschaft. Die Hauptdarstellung, Honorius III. bestätigt den Franziskanerorden (Abb. 164), spielt wieder inmitten einer festlichen Architektur, die von dem Motiv der gewundenen Säulen von S. Peter beherrscht wird (ähnlich in der Krönung Cosimos I. und dem Wunder des hl. Raimund). Sehr merkwürdig ist der an sich nicht neue Versuch durch eine illusionistisch behandelte Treppenanlage eine Art räumlicher Beziehung zwischen der Darstellung und dem Beschauer vorzutäuschen. Leider ist der Abschluss der Treppe nach unten heute durch die Grabsteine zerstört, aber der ursprüngliche Zustand lässt sich nach dem im Berliner Kupferstichkabinett aufbewahrten zeichnerischen Entwurf ergänzen. Die jetzt nur noch sichtbaren Treppenansätze vereinigten sich weiter unterhalb zu einem breiteren Treppenmotiv, auf dessen unterster Stufe ein (noch halb erkennbarer) Knabe steht.

Trotz der verhältnismässig grossen Anzahl von umfangreichen Kirchenbildern und Historien, mit denen Ligozzi als monumental gestaltender Meister hervorgetreten ist, liegt seine eigentliche Stärke doch noch mehr auf dem Gebiete der bildmässig durchgeführten

1) Eine in der Zusammenfügung der beiden Hauptfiguren noch ziemlich abweichende Vorzeichnung im Darmstädter Museum (als „Vanni").

2) Mehrere Entwürfe dazu in der Christ Church zu Oxford.

Zeichnung. Er ist unzweifelhaft einer der wenigen italienischen Zeichner des späten XVI. Jahrhunderts in jenem graphisch-technischen Sinne, in dem das Wort diesseits der Alpen gewöhnlich verstanden wird. Die Mehrzahl seiner Blätter sind zart, ja miniaturhaft genau durchgeführte Federzeichnungen in dünner Strichel-

Abb. 164. Jacopo Ligozzi, Honorius III. bestätigt den Franziskanerorden (Fresko)
Florenz, Klosterhof von Ognissanti

manier, häufig mit Gold oder Weiss gehöht, meist auf getöntem Papier. Sie erinnern mit ihrer grisailleartigen Wirkung in auffallender Weise an gewisse Blätter deutscher Meister vom Anfang des XVI. Jahrhunderts wie Hans Baldung und Altdorfer. Auch in dem oft sehr sonderbaren, phantastischen oder tiefsinnigen Inhalt berühren sie sich eng mit der germanisch-nordischen Gedankenwelt. Es ist bezeichnend, dass Ligozzi sogar gelegentlich, wie in

einer Zeichnung in englischem Privatbesitz[1]), nach altdeutschen Vorbildern kopiert hat; namentlich scheint er die Todesallegorien dieser Meister zum Vorbild genommen zu haben. Eine Reihe von eigenartigen, nordisch empfundenen Darstellungen besitzt der Louvre, darunter das ganz in Baldungschem Geist gehaltene Blatt (5032), auf dem ein von hinten gesehenes nacktes Weib einen Vorhang erhebt, hinter dem ein Paar in enger Verschlingung auf dem Lager sich zeigt. Andere dieser Blätter geben den Tod als Skelett wieder, wie er ein junges Paar einwebt, oder grinsend mit dem Stundenglas hinter einer sich schmückenden Frau erscheint. Grossartig ist die Darstellung des Todes, der in einer Schlacht die Menschen mit einem gewaltigen langen Schwert dahinrafft. Manche Todesvisionen wieder greifen in das rein dekorative Gebiet hinüber: um ein Gerippe gruppieren sich symmetrisch Schädel von allerhand Getier, auch von Fischen und Vögeln, aus denen sich eine phantastische barocke Kartusche mit erläuternden Inschriften zusammenfügt.

Es ist klar, dass einer so völlig auf das Tiefsinnige und Mystische eingestellten Natur dichterische Visionen wie die Divina Commedia den tiefsten Eindruck machen mussten. In der Tat besitzt die Sammlung der Christ Church in Oxford mehrere Illustrationen zum Inferno von grosser Kraft des Ausdrucks. Zumal die Darstellung Dantes im mystischen Walde ist in ihrem schwermütigen Ausdruck seltsam bannend und packend. Auch religiöse und profane Allegorien von sonderbarem Charakter sind häufig von Ligozzi behandelt worden. Beispiele befinden sich in vielen Zeichnungssammlungen, so z. B. das erste Menschenpaar und der Tod in der Akademie von Venedig, die Unterjochung der Leidenschaft durch die Tugend in der Albertina, die dem Herrn von Kuffner in Wien gehörige Allegorie des Geizes (Abb. 165)[2]) u. a. Einige solcher Kompositionen sind von Zeitgenossen des Meisters in Clairobscurmanier und Kupferstich wiedergegeben worden.

Eine besondere Stellung nimmt in Ligozzis Schaffen jene Serie grosser Pflanzenaufnahmen ein, die in den Uffizien aufbewahrt

1) C. Fairfax Murray, A Selection from the Collection of Drawings formed by F. M. London 1905. Tafel 91: eine Todesallegorie („La morte e fin d'una prigion' oscura") mit teilweiser Benutzung des Burgkmairschen Farbholzschnittes „Der Tod als Würger".

2) Bei Peltzer (Jahrbuch der Kunstsammlungen des A. K. XXIII, S. 298) als Werk des Deutschvenezianers Rottenhammer, angeblich aus seiner frühesten italienischen Zeit. Das Blatt ist indes eine sehr charakteristische Arbeit Ligozzis — technisch wie geistig — und hat mit Rottenhammer und seiner Schulrichtung nichts zu tun. Die irrige Zuweisung erklärt sich aus dem nachträglich verfälschten Monogramm der Zeichnung, aus der sich jedoch die von Ligozzis signierten Blättern her bekannte Form noch klar herauslösen lässt. Die Allegorie gehört zu einer Folge der 7 Todsünden, die im übrigen nicht mehr nachzuweisen ist. Sie ist von 1590 datiert.

Abb. 165. Jacopo Ligozzi. Allegorie des Geizes 1590. Zeichnung
Wien, Sammlung von Kuffner

wird. Es sind spitzpinselig durchgeführte Aquarelle von geradezu Dürerischer Feinheit in der Beobachtung der organischen und farbigen Eigentümlichkeiten der Rinde, der Wurzeln, der Gabelungen, der Schaftbildung usw. Es erscheint sogar ausser Zweifel, dass Ligozzi einzelne der berühmten Pflanzenaquarelle Dürers gekannt und studiert hat. Er teilt mit ihm nicht nur das ausserordentliche Gefühl für den pflanzlichen Organismus, sondern auch die Freude an einer aufs höchste gesteigerten Minutiosität der Durchführung. Seine Technik ist wohldurchdacht: zuerst breit hingesetzte, aber dünn aufgetragene Aquarelltöne für den Gesamtkontur der Pflanze, dann eine zart hineingezeichnete Schicht von Details und zuletzt noch gewisse Feinheiten, die wieder mit dem Pinsel, aber in ganz spitzer Ausführung, herausgeholt werden.

Bei Ligozzis Liebe für das Detail und seinem ungewöhnlichen Phantasiereichtum ist es fast verwunderlich, dass er den Schritt von der bildmässig durchgeführten Zeichnung zur Graphik nicht gewagt hat. Er war indessen aufs engste mit seinem näheren Landsmann, dem Mantuaner Holzschneider Andrea Andreani verbunden, dem letzten Ausläufer der Clairobscurmeister vom Schlage eines Ugo da Carpi. Vermutlich war es auch sein Verdienst, dass dieser vortreffliche Künstler zwei Jahre (1584 bis 1585) in Florenz blieb, wo u. a. der berühmte Holzschnitt des Raubes der Sabinerinnen nach Giovanni da Bologna entstanden ist. Nach Ligozzi selber schnitt Andreani eine figurenreiche allegorische Darstellung und eine Halbfigur der Madonna mit Heiligen. Später begab er sich nach Siena, wo auf sein Wirken noch zurückzukommen sein wird.

Eine eigentliche Schule hat Ligozzi in Florenz nicht gehabt. Sein einziger unmittelbarer Nachfolger war der wenig selbständige Donato Mascagni (1579 bis 1636) oder, wie er sich, seitdem er in den Servitenorden eingetreten war, nannte, Fra Arsenio. Man lernt ihn aus einigen Lünettenfresken des Chiostro der SS. Annunziata kennen, die als die schwächsten des ganzen Zyklus gelten können. Später siedelte er nach Volterra über. Einige recht kümmerliche Freskodarstellungen aus der Legende der Heiligen Justus, Clemens und Octavianus in der Badia sind das Hauptresultat seiner dortigen Tätigkeit. Über seinen nach Baldinucci sehr ertragreichen Aufenthalt in Rom (seit 1622) ist nichts mehr zu ermitteln. Fra Arsenio hat gegen Ende seines Lebens auch einige Zeit in Salzburg im Dienste des Erzbischofs zugebracht. Mit reichlichem Gewinn kehrte er aus dem Norden in seine Heimat zurück, wo er wenige Jahre später gestorben ist.

VIERTES BUCH

DER MANIERISMUS IN ROM UND MITTELITALIEN

Kapitel I

Die Lage der römischen Malerei unter den Päpsten der Gegenreformation

Parallel zu der schweren Krisis, die das florentinisch-toskanische Gemeinwesen um die Jahrhundertmitte durchzumachen hatte, laufen die analogen, aber ungleich tiefer einschneidenden Veränderungen im gesamten staatlichen Organismus des in Rom zentralisierten päpstlichen Staates. Rom war im Anfange des Cinquecento als der berufene Träger der kulturellen italienischen Einheitsidee erschienen, eines Gedankens, dem eine lange Zeit zu wenig beachtete Dosis nationalen, d. h. rein politischen Einheitswillens beigemengt war. Es war dieser Tendenz ebensowenig beschieden zur Reife zu gelangen wie den gelegentlichen national-italienischen Ansätzen der Florentiner, deren ausgeprägt bodenständige Stadtrepublik vielmehr durch Cosimo I. in ein absolutistisches und zentralistisches Staatswesen mit internationalen Verpflichtungen und Abhängigkeiten umgewandelt wurde. In Rom fiel der Höhepunkt der Krise unter das Pontifikat Pauls IV. (1555 bis 1559). Der Versuch dieses Papstes Italien durch Anwendung militärischer Machtmittel von der spanischen Hegemonie zu erlösen, missglückte völlig. Seine territoriale Macht ward zwar von den Spaniern ungeschmälert wieder hergestellt, aber mit den gesamtitalienischen Plänen des Papsttums war es ein für allemal aus.

Hatten somit die politischen Möglichkeiten des Kirchenstaates ihre enge Begrenztheit nur zu deutlich erwiesen, so zeigte andererseits die Entwicklung der rein kirchlichen Fragen den Päpsten einen Weg, ihren Machtwillen nach einer ganz anderen Seite zu lenken und durch Konzentration auf das Geistliche und Geistige über das Scheitern der weltlichen Machtpläne hinwegzukommen. Es war der Mediceer Pius IV. (1559 bis 1565), der als erster die Politik des Zusammenwirkens der Kurie mit den fürstlichen Gewalten in ganz Europa planmässig verwirklichte. Wenn er hiermit auf eine selbständige internationale Machtpolitik des Kirchenstaates verzichtete, so sicherte er doch in geistiger Hinsicht dem Papsttum einen Einfluss, der aus Rom nichts geringeres als einen kulturellen europäischen Sammelpunkt machen musste. Der religiöse Propagandagedanke, auf den fortab sich alle Energien Roms konzen-

trierten, wurde tief in den Boden der geistigen und künstlerischen Ideenwelt der italienischen Renaissance hineingesenkt. Diese selber ward dadurch allerdings in eine veränderte Richtung geleitet, blieb aber in ihrem innersten Kern durchaus die alte. Der nationale italienische Gedanke, nicht imstande sich in einem einheitlichen, unabhängigen Staatswesen politisch zu vollenden, ward nun zu einem religiös-politischen Werbemittel weit über Italiens Grenzen hinaus, ward durch seinen eminent künstlerischen Gehalt zu einer wesentlichen Grundlage des gemeinsamen europäischen Empfindens der ganzen Folgezeit.

Es lag im Wesen des religiösen Propagandagedankens, dass der Architektur, insbesondere der kirchlichen, eine bedeutende praktische und repräsentative Rolle zufallen musste. Entgegen der von der Frührenaissance bejahten Daseinsberechtigung der einzelnen Bauteile, entgegen der freien Zusammenfügung der Einzelräume in dem Organismus eines quattrocentesken Kircheninneren brachte die darauffolgende Periode die Gebundenheit aller Sonderexistenz durch das System des Ganzen, das Aufgehen der einzelnen räumlichen Teile in dem Rhythmus des gesamten Raumgefüges. Schon Raffael, weit ausgesprochener indes Michelangelo, hatten entscheidende Schritte nach dieser Richtung getan. Michelangelo opferte in seiner Umgestaltung von Bramantes Projekt für St. Peter den ursprünglichen Gedanken der Koordinierung aller Teile zugunsten rücksichtsloser Subordinierung der Nebenräume unter eine in dem Rund der Mittelkuppel kulminierende Gesamtraumerscheinung. Vignola ging in seinem Gesù diesen von der Hochrenaissance gewiesenen Weg mit Entschiedenheit weiter. Er schuf einen für zwei Jahrhunderte architektonischen Schaffens vorbildlichen Grundrisstypus und entwickelte mit unerbittlicher Logik den Gedanken der rhythmischen Raumgliederung durch das gebundene System des ganzen Gebäudes.

Diese mit der Hochrenaissance beginnende Umformung des architektonischen Ideals musste von um so einschneidenderen Folgen für die Schwesterkünste sein, je mehr diese unter der stilistischen und geistigen Einwirkung der Baukunst standen. Das enge Verhältnis der drei Künste ward nun im Laufe des Cinquecento nicht etwa gelockert, vielmehr gestaltete es sich mit dem Wachsen der baulichen Tätigkeit der Päpste, besonders unter Gregor XIII. (1572 bis 1585), Sixtus V. (1585 bis 1590) und Clemens VIII. (1592 bis 1605), immer stärker zu einer ideellen wie faktischen Einheit aus. Daraus ergibt sich notwendigerweise ein Wachsen der Abhängigkeit des Malers vom Architekten nicht nur in der ganzen Eigenart seines Schaffens, sondern bis in die immer speziellere Abgrenzung der einzelnen Aufgaben hinein, die ihm bei den monumen-

talen Unternehmungen der Päpste zufielen. Dass diese Aufgaben immer schwieriger und — unter dem Gesichtspunkt der Malerei betrachtet — häufig genug auch unfruchtbarer wurden, dafür sorgte die fortschreitende Differenzierung des baulichen Ideals. Geschickte Anpassung an alle noch so speziellen, von der Norm abweichenden Eigenarten eines kirchlichen Innenbaues ward schon den heranreifenden Künstlern als ein wichtiger Teil ihrer Ausbildung bezeichnet. Muziano z. B. stellte in der Accademia di S. Luca eine Reihe derartiger Themen[1]). Er verlangte, dass eine Komposition mit Rücksicht auf ihre Anbringung in bedeutender Höhe richtig verkürzt werden sollte. Sodann sollte dieselbe Komposition auf eine sphärische, konische, konkave oder unregelmässig gewölbte Oberfläche übertragen werden, ohne dass sie vom Standpunkte des Beschauers aus verzerrt erschiene. Weiterhin sollte der Maler es lernen, in einem Zimmer mit Fenster von bestimmter Grösse eine Kuppelmalerei in der Weise nachzuahmen, dass die Figuren in korrekten Verkürzungen erschienen und das Licht richtig einfiele — alles Aufgaben, die deutlich zeigen, wie sehr die Malerei am Ende des Cinquecento Dienerin der Architektur geworden war.

Notwendigerweise fällt dann dem Freskobilde die Hauptaufgabe zu. Im Kirchenbau ist ihm eine entscheidende Stelle an den für die architektonische Wirkung bedeutsamsten Stellen vorbehalten, nämlich in den Pendentifs der Kuppel, in der Wölbung dieser selber und im Chor. Noch handelt es sich meist um eine ziemlich strenge geometrische Ausfüllung dieser Architekturteile. So dekorierte Giovanni de' Vecchi die Kuppel des Gesù nicht in einheitlich-illusionistischer Weise, vielmehr gliederte er die gewölbte Fläche in bewusst engem Anschluss an die übliche tektonische Einteilung der Kuppel in einer mehr dekorativ-ornamentalen Art. In den Pendentifs aber brachte er die Gestalten der vier Kirchenväter in einer schon bedeutend grösseren und freieren Auffassung. Leider sind diese für die Auffassung der grossdekorativen Aufgaben der Kirchenmalerei wichtigen Fresken nur noch aus einer alten Interieurdarstellung des Gesù in der römischen Galerie Corsini kennen zu lernen. Heute befinden sich an ihrer Stelle die von überschwänglicher barocker Leidenschaftlichkeit glühenden Malereien Gaullis.

Für die malerische Ausschmückung der Kapellen gab Taddeo Zuccari mit seiner Cappella Mattei in S. Maria della Consolazione (vollendet 1556) ein besonders einflussreiches und verhältnismässig frühes Beispiel. Auch hier findet sich ein enges Sich-

1) Missirini, Memorie della Romana Accademia di S. Luca. Rom 1823. S. 19.

anpassen an die Differenzierung des Architektonischen, ein kunstvolles System kleinerer und grösserer Flächen von verschiedener Form und Begrenzung, in deren virtuoser Ausnutzung der Künstler paradiert. Im gleichen Sinne wurden in der Folgezeit unzählige, meist neugegründete Kapellen, auch solche von grösster Ausdehnung, mit Fresken dekoriert, wozu die Ruhmsucht der Päpste und ihrer Nepoten, nicht minder aber der Ehrgeiz der grossen römischen Familien sowie mancher in Rom angesiedelter kirchlicher Würdenträger ständigen Anlass boten. Unter allen derartigen Gründungen nimmt, was Monumentalität des architektonischen Wollens und Reichtum der malerischen Dekoration anlangt, die Kapelle Sixtus' V. in S. Maria Maggiore den ersten Platz ein.

Seltener kam eine durchgehende Ausmalung ganzer Kirchen, insbesondere der Seitenwände, mit Fresken biblischen Inhaltes zustande. Einen Versuch dieser Art von bescheidenen Dimensionen weist das Hauptschiff von S. Prassede mit seinem Passionszyklus auf, Fresken von kleineren Abmessungen und recht unmonumentaler Wirkung, die ihren florentinischen Urhebern in Rom kaum einen grossen Namen gemacht haben werden. Noch kümmerlicher ist es um die Passionsszenen von G. B. Ricci im Obergaden des Schiffs der Kirche S. Marcello al Corso bestellt. Einen durchaus monumental gedachten Zyklus von Historien — umfängliche Freskobilder mit Darstellungen aus dem Leben Konstantins des Grossen — plante Clemens VIII. für S. Giovanni in Laterano. Jedoch wurde nur die Dekoration des Querschiffes fertiggestellt (im Jubiläumsjahr 1600 vollendet). Der Cavaliere d'Arpino, dem die Leitung des ganzen Unternehmens anvertraut worden war, fiel dem Papste durch seine Umständlichkeit und Langsamkeit so auf die Nerven, dass der Plan aufgegeben wurde. Mit mehr Konsequenz ward, gleichfalls unter Clemens' VIII. Pontifikat, die Ausschmückung des gesamten Mittelschiffes von S. Maria Maggiore durch den Kardinal Domenico Pinelli durchgeführt. Es handelte sich um verhältnismässig (in Anbetracht der Höhe des Obergadens) kleine Freskobilder, sämtlich ausgesprochene Hochformate, in denen die Legende der Maria von einer ganzen Reihe von Künstlern geschildert ist, die ihrer allgemeinen Orientierung nach zu einem grossen Teil schon dem XVII. Jahrhundert zuzurechnen sind.

Nicht unwesentlich waren manchmal auch die Aufgaben, die den Malern in kleineren Oratorien, in Versammlungsorten von Kongregationen usw. gestellt wurden. Eine ähnliche Rolle wie das gelegentlich des Jacopino del Conte und des Salviati erwähnte Oratorium von S. Giovanni decollato spielte für die Gruppe der Zuccari, Agresti, Raffaellino da Reggio usw. das Oratorio del Gon-

falone mit seinen die seitlichen Wände fast ganz bedeckenden grossfigurigen Passionsszenen. Man kann aus ihnen ein wichtiges Stück römischer Kunstgeschichte herauslesen und insbesondere die Richtung der Historienmalerei unter Gregor XIII. in massgebenden Beispielen daran studieren. Eine etwas spätere Phase wieder vertreten die biblischen Geschichten, mit denen unter Sixtus V. die Scala Santa geschmückt wurde; hier überwiegt, insbesondere durch Andrea Lilio vertreten, das barocceske Element.

Höchst stattliche Aufgaben erwuchsen den Künstlern auch aus dem ins Kolossale wachsenden römischen Palastbau. Nicht immer waren es nun freilich wahrhaft würdige, monumentale Aufträge im Sinne der Überlieferung der Hochrenaissance. Vieles war reine Dekoration, untergeordnete kunstgewerbliche Tätigkeit, für die nicht höhere künstlerische Fähigkeiten verlangt wurden, sondern nur eine geschickte Hand, gesunder Verstand, gebildeter Geschmack und — gute Vorbilder. Dies gilt insbesondere von der in Rom noch mehr als in Florenz blühenden Grotteskenmalerei, der sich in den Loggien der Paläste, in Treppenhäusern, Korridoren usw. ein weites Betätigungsfeld auftat. Unter Gregor XIII. sind zahlreiche Arbeiten dieser Art im Vatikan selber in Auftrag gegeben worden, so die gregorianischen Loggien, die nach dem Vorbild der raffaelischen mit Grottesken und Historietten (aus dem Neuen Testament) geschmückt sind, die Sala Ducale nebst den angrenzenden Räumlichkeiten mit ihrer reichen Dekoration von Grottesken, Figürlichem und Landschaften, besonders aber die riesige und in ihrer Art grossartige Galleria Vaticana, deren Wände der Dominikanerpater Ignazio Danti mit gemalten grossen Landkarten ausschmückte, während die Historietten, Landschaften, Grottesken usw. der Wölbungen von Girolamo Muziano unter eine grosse Schar von jüngeren Künstlern verteilt wurden.

Eine noch lebhaftere Tätigkeit wurde auf dem Gebiet der rein dekorativen Malerei unter Sixtus V. entfaltet. Als dieser von einem fast pathologisch anmutenden Baufieber gehetzte Greis die von ihm mit grösster Schnelligkeit gebaute Bibliothek des Vatikans malerisch dekorieren liess, wurde eine Menge von Freskodarstellungen sorglos unter alle möglichen Künstler verteilt, ohne dass bei dem kurzen Termin der Fertigstellung Musse für kritische Einwände geblieben wäre. In ähnlicher Hast geschah die Ausschmückung des neuerbauten Lateranspalastes und des Neubaues der Scala Santa.

Auch Clemens VIII. hat der rein dekorativen Malerei im vatikanischen Palast ansehnliche Aufgaben gestellt. Keine wurde mit solcher künstlerischen Verve gelöst wie die Ausmalung der Sala Clementina, die den Brüdern Alberti anvertraut wurde. Die römische

Kunstgeschichte verzeichnet hier das erste grosse Beispiel jener illusionistischen Dekorationskunst, die ihre Blüte erst im späteren XVII. und XVIII. Jahrhundert erleben sollte, wo sie von Meistern wie Pietro da Cortona, dem Padre Pozzo, Luca Giordano und Tiepolo zur höchsten Meisterschaft gesteigert wurde.

Bei der grossen Zahl und dem Umfang der Wandbilderserien in kirchlichen und profanen Gebäuden ergab sich bald die Notwendigkeit, die Verantwortung für die Auswahl der einzelnen ausführenden Maler und für ihr planvolles Zusammenarbeiten einem einzigen, bewährten Meister anzuvertrauen. Aber nur zu oft beschränkte sich dieser darauf, das Ganze einfach dann und wann zu inspizieren; jüngere, noch kaum erprobte Kräfte konnten daran auf solche Weise ungehindert ihre Eigenart, und leider oft auch ihre Unart, entfalten. Die Einsicht in diese Missstände und in ihre Ursachen (Nachlässigkeit oder wohl gar Eifersucht gegen ernsthafte, begabte Rivalen) hat gelegentlich dazu geführt, Nichtkünstler an die Spitze grosser Unternehmungen zu stellen, doch blieben derartige Fälle Ausnahmen; bei einem Laien konnte man wohl im allgemeinen guten Willen und Unparteilichkeit, selten aber ein massgebendes künstlerisches Urteil in konkreten Fragen, noch weniger die notwendigen rein technischen Kenntnisse voraussetzen.

Das absolute Überwiegen des architektonischen Ideals über die malerische Produktion jener Zeit erklärt die Tatsache, dass die Periode wohl ein bedeutendes Niveau monumental-dekorativer Gestaltungsfähigkeit aufweist, aber wenig Individualitäten von ausgeprägter Physiognomie. Dazu kommt, wie bereits hervorgehoben worden ist, die Schwierigkeit für den Maler sich dem Prozess der architektonischen Umformung in seinen einzelnen Phasen anzupassen. Alles dies erklärt die Unterordnung des individuellen Empfindens unter einen immer ausgeprägteren dekorativen Konventionalismus. Erst Caravaggio und die Carracci setzen dieser Strömung einen Damm entgegen. Durch sie wird die Rolle der Malerei wieder klarer begrenzt, die Tafelbildmalerei erhält ihre eigentliche Bedeutung zurück, sie vertieft sich wieder in ihre eigenen Probleme und erobert sich dadurch alle zu rein malerischem Gestalten fähigen Geister.

Zur Zeit der gegenreformatorischen Päpste hatte sich auch das Tafelbild, besonders aber das Altargemälde grossen Stiles, völlig der allgemeinen, architektonisch und monumental-dekorativ orientierten Auffassung einzuordnen. Das bedingt eine Einschränkung der Bewegungs- und Entwicklungsfreiheit, die auf diesem Gebiete stärker empfunden werden musste als in der Gattung des Fresko-

bildes. Man braucht nicht einmal die für Rom besonders peinliche Parallele mit der grossartigen Entwicklung zu ziehen, die die Tafelbildmalerei unterdessen in Venedig genommen hatte. Sogar der näher liegende Vergleich mit Florenz ist für die römische Schule in dieser Hinsicht wenig günstig. Wo wäre in der Hauptstadt der Päpste etwas, das sich als Ganzes den Altarbildfolgen von S. Maria Novella und S. Croce, von S. Domenico in Pistoja, der Kathedrale von Lucca und mancher anderer toskanischer Kirchen an die Seite stellen liesse? Die römischen Kirchenbilder des späteren Cinquecento sind eine schwer zu überblickende, auf viele Stellen verstreute Masse, der es zwar an Höhepunkten keineswegs fehlt, wohl aber an einer durchgehenden Linie der Entwicklung und an einheitlichen Aufgaben und Zielen. Unter den wenigen bemerkenswerten Zyklen von Altarbildern ragte einst die leider heute von ihrer alten Stelle entfernte Folge der Wundertaten Christi im Dom von Orvieto hervor (1555 in Angriff genommen), an denen einige der führenden Meister — Muziano, Federico Zuccari, Circignani und Nebbia — beteiligt waren. Die Serie muss insbesondere von der römischen Auffassung der affektvollen, dramatisch zugespitzten Historie einen umfassenden Begriff gegeben haben.

In den neunziger Jahren machte sich Clemens VIII. an die gewaltige Aufgabe der Ausschmückung der Peterskirche mit Altarbildern von einer der Grösse und Würde des Raumes angemessenen Haltung. Schon vorher, unter Gregor XIII., hatte Muziano die Altäre der von diesem Papste vollendeten Cappella Gregoriana mit zwei kolossalen Gemälden zu versehen. Der einfach-grossartige Stil dieses Künstlers sollte von den meisten der Nachfolger nicht wieder erreicht werden. Obwohl Clemens VIII. die bekanntesten Meister in Rom und ganz Mittelitalien heranzog, zeigte es sich, dass durchweg allen die Einfachheit und Grösse der Mittel fehlte, womit diese bedeutende Aufgabe allein gelöst werden konnte. Erst den Reni, Guercino sowie den übrigen grossen Seicentisten sollte es vorbehalten sein, die gewaltig ausladende Geste des Kirchenbildes von monumentaler Form zu verwirklichen; sie setzten unter den Päpsten der Folgezeit die von Muziano, Roncalli, Francesco Vanni, Passignano usw. begonnene Serie in einem einerseits wuchtigeren und breiteren, gleichzeitig aber auch üppigeren und malerisch reicheren Stil fort.

Der grösste Meister des Altarbildes, den Rom in der Zeit von Raffael bis auf die Tage der Carracci erlebt hat, ist Federico Barocci. Freilich sind alle jene vielbewunderten Hauptwerke, die in Rom und den Städten des päpstlichen Staates, besonders der Marken, von den Altären der Kathedralen und Kirchen herab-

leuchteten, durchweg fern von der Hauptstadt, in der Abgeschiedenheit des stillen Urbino, entstanden. Und doch sind gerade sie damals die wichtigsten und einflussreichsten Prototypen der Altarbildmalerei in Rom gewesen: ihr Ruhm strahlte sogar weit über die Grenzen Mittelitaliens, ja selbst über die Alpen hinaus. Sie waren der eigentliche Ausdruck der Idealität des gegenreformatorischen Geistes: verklärte Visionen einer himmlischen Welt, Zeugnisse zartester, innigster Schwärmerei oder ekstatischen Entrücktseins. In der Empfindung und nicht minder in ihrer freien formalen Gestaltung bekunden sie aufs deutlichste sowohl die Abkehr von dem Ideal der Antike, das die Hochrenaissance beherrscht hatte, wie das Verlangen nach einer neuen, freieren und grösseren Form. Man kann an ihnen mit vollkommener Klarheit die Tendenz zur Rhythmisierung und Dynamisierung verfolgen, die in ihrer schliesslichen Konsequenz den Barock bedingt. Immer stärker drängt der Bildgedanke nach der Seite stetiger Bewegung und durchgehender dynamischer Spannung. War bei Michelangelo und seinen Nachfolgern immerhin noch ein gewisser Rest von statuarischer Isolierung jeder einzelnen Figur geblieben, so hört das plastische Einzelmotiv nun ganz auf, selbständige Bedeutung zu besitzen. Jedes Ausladen einer Bewegung nach einer der drei Dimensionen löst automatisch die diagonale Gegenwirkung seitens einer anderen Figur oder eines sonstigen Bildfaktors aus, so dass die gesamte Bilderscheinung gewissermassen in einem ständigen Werden begriffen scheint.

Malerische Mittel greifen entscheidend ein. Die Herrschaft des ungebrochenen Lokaltones ist zu Ende. An seine Stelle treten lauter einzelne, vielfach und unmerklich abgestufte Mitteltöne. Eine helle Tonalität wiegt vor; in ihr verflüchtigen sich die Lokalfarben manchmal geradezu bis zur Wesenlosigkeit. Changeanttöne und Perlmutterglanz, mattes Irisieren und hektisches Aufleuchten aus fahler Blässe — das sind die überraschenden, neuartigen Wirkungen baroccesker Malerei. Im Kreise der Nachahmer steigert sich diese eigenartige Koloristik bis zu recht grellen und bizarren Effekten; die einzelnen Farben haben nicht selten etwas Kränkliches und Affektiertes, manchmal scheint sich das Ganze in wässerige Helligkeit zu verflüchtigen, dann wieder in ein erregtes, buntfarbiges Regenbogenspiel.

Ein gewisses Verlangen nach farbiger und malerischer Fülle ist eines der Hauptmomente, das den römischen Manierismus von den parallelen Bestrebungen in Florenz unterscheidet. Der unaufhörliche Zufluss oberitalienischer Elemente, der mit Sebastiano del Piombo begonnen hatte, kann seine Wirkung nicht verleugnen. Girolamo

Muziano aus Brescia, Raffaellino da Reggio und andere stellen den Kontakt mit der Malerei Venedigs und der Emilia her. In Baroccis Werken ist das Vorbild Correggios mit Händen zu greifen; aber auch bei Taddeo Zuccari und anderen seines Kreises tritt es unverkennbar hervor. Das Zurückgehen auf den Meister von Parma, dessen Ruhm lange Zeit durch Francesco Mazzola verdunkelt worden war, hat symptomatische Bedeutung. Correggio ist unter allen Renaissancekünstlern vielleicht der am wenigsten renaissancemässige. Die nach der Seite des Barock strebenden Kräfte, die zu Beginn des Cinquecento an vielen Orten zutage treten, regen sich an keiner Stelle mit so elementarer Leidenschaft wie in seinen Schöpfungen. Auf die Begründer des italienischen Barock in der Malerei, die Carracci und ihre Gefolgschaft — zumal Guercino und Lanfranco —, sollten denn auch Correggios Altarbilder und Fresken später den stärksten Einfluss ausüben. Barocci als ihren Vorläufer anzusehen ist also eine wohlbegründete Betrachtungsweise. Trotzdem ist er mit allen wesentlichen Erscheinungen seines Stiles durchaus das Kind seiner eigenen Zeit. Die kompositionellen Grundlagen seiner Bilder, die Bewegungsmotive seiner Figuren, ihr Zusammenschluss zu plastisch-malerischen Knäueln, die Raumbildung in mehreren Schichten, die diagonale Führung des Auges — alles das sind typische Gewohnheiten des Manierismus, allerdings in genialster Vergeistigung und mit der denkbar leichtesten, freiesten Umsetzung des feststehenden Schemas in etwas visionär Gesehenes und innerlich Erlebtes.

In Baroccis Kunst wird auch das gefühlsmässige Korrelat zu der Rhythmisierung und Dynamisierung der Bewegung am deutlichsten erkennbar: jene Durchsetzung der Empfindung mit einem Affekt, der sich teils bis zu pathetischer Eindringlichkeit, teils bis zu Schwärmerei und Ekstase steigert. Wiederum gewahrt man hier Tendenzen, die, ins Masslose und nahezu Pathologische übertrieben, in der Kunst des XVII. und XVIII. Jahrhunderts weiterwirken sollten. Der innere Zusammenhang mit der neuartigen Richtung, die das religiöse Empfinden, nicht ohne Anregungen von Spanien her, am Ende des Cinquecento einzuschlagen begann, ist unverkennbar. Dieser bedeutungsvolle Prozess findet in der italienischen Poesie seinen nicht minder greifbaren Ausdruck: man braucht nur an jene sentimental-gefühlsmässigen Ausmalungen religiöser Vorstellungen zu denken, die geradezu eines der Hauptcharakteristika der Periode bilden, etwa an Transillos „Lagrime di S. Pietro“ (1585) oder die den Kampf zwischen Gott und Luzifer verherrlichende „Angeleide“ von Erasmo da Valvasone, namentlich aber an das literarische Hauptwerk des ganzen späteren Cinquecento, die „Gerusalemme liberata“ des Tasso. Von Werken dieser Art bis zu dem eigentlichen Sei-

centismus führt wie in der bildenden Kunst eine Entwicklung von durchaus gesetzmässigem, einheitlichem Verlauf.

Freilich war die religöse Schwärmerei und Ekstase nur die eine Seite des gegenreformatorischen Geistes. Wie das Gefühlsmässige in der Poesie, zumal in der epischen Gattung, durch eine ausgesprochen lehrhafte Tendenz nach der Seite des Verstandesmässigen ergänzt wurde, so verhielt es sich auch in der bildenden Kunst. In Rom spielte zwar jene Art von rationalistisch ausgeklügelter Programmalerei, in der sich der Florentiner Manierismus gefiel, nicht die gleiche dominierende Rolle, aber auch hier bestand, und vielleicht noch in verstärktem Masse, die Kunst der Komposition aus einer Reihe von erlernbaren Formeln, die durch geschickte Variierung auf alle möglichen Aufgaben zugeschnitten werden konnten. Mit diesen konventionellen Behelfen, die von den kleinen Geistern bis zur vollständigen Ausdruckslosigkeit wiederholt wurden, sind die durchschnittlichen Arbeiten der Periode — und ihre Zahl ist Legion — bis zum Überdruss angefüllt, genau wie die berüchtigten gelehrten Kompendien jener Zeit, die sich in der wahllosen Anhäufung des Stoffes nicht genugtun können. Und dennoch regt sich selbst in solchen Verirrungen ein neues, kräftiges Leben. Trotz des vielen Formelhaften, das in der zweiten Jahrhunderthälfte selbst den Werken der Besten so häufig anhaftet, geht es im allgemeinen aufwärts. Der vollkommen neuartige Zusammenklang der drei Künste zu einheitlicher Wirkung, der in dem römischen Hochbarock erreicht werden sollte, wäre ohne die vorbereitende Tätigkeit der Manieristen unmöglich gewesen, wie er sich denn in manchen ihrer Hauptwerke schon ahnungsvoll anzukündigen scheint.

„In der Tat ist in den Italienern dieser Epoche eine grosse Tendenz: Suchen, Vordringen, erhabene Ahnung" lautete das Urteil Rankes über den allgemeinen Inhalt der letzten Jahrzehnte des römischen Cinquecento. Auf die Malerei exemplifiziert, ist diese Einschätzung der Epoche wohl nirgends so wohlbegründet wie angesichts der visionären Schöpfungen Baroccis. Hier wird das Verstandesmässige, Allgemeine und Lehrhafte, das der Zeit sonst eigentümlich ist, von einer Gefühlsweise verdrängt, die unmittelbar aus der sinnlich empfänglichen Religiosität südlichen Volkstums hervorströmt. In Baroccis Engelsglorien, in seinem gemütvollen Sichversenken in alle möglichen Nebenumstände biblischer Vorgänge, in seiner landschaftlichen Stimmungsmalerei erkennt man in unverfälschter, spontaner Form das religiöse Empfinden des Italieners, das sich in dem populären Begreiflichmachen und Ausmalen des Wunderbaren, Übernatürlichen und doch menschlich Verständlichen und Liebenswerten in den heiligen Geschichten nicht genugtun kann.

Sieht man in der überredenden, werbenden Kraft dieses durch und durch künstlerischen Volkstums einen Gegenwert zu dem rein geistigen Eroberungsgehalt der Lutherschen Reform, so charakterisiert man damit ohne Frage die geschichtliche Antithese, wie sie sich, von einer höheren historischen Warte aus gesehen, abzeichnet. Politisch und kulturell betrachtet ist es die unwillkürliche Reaktion des romanischen Volksgeistes gegen den Vorstoss des Germanentums, als den der Süden die Reformationsbewegung mit ihrer Mystik des Geistigen instinktiv auffasste. Dass sich die italienische Kunst, ganz aus Sinnlichkeit und Gefühl geboren, mit den übrigen, mehr verstandesmässigen Kräften der Gegenreform, vor allem dem Jesuitismus, vereinigte, um das überkommene Erbteil der südlichen Religiosität gegen den fremdartigen Geist des Nordens zu schützen, war historische Notwendigkeit.

Kapitel II

Taddeo und Federico Zuccari. Ihr engerer Schülerkreis

Die Periode des Manierismus wird in Rom von den beiden Zuccari in ähnlicher Weise beherrscht wie in Florenz von Vasari. Taddeo, der Ältere, arbeitete sich aus sehr bescheidenen Anfängen und mit den grössten äusseren Schwierigkeiten ringend, allmählich zu jener Stellung empor, die er gemeinsam mit seinem Bruder Federico fast zwei Jahrzehnte lang einnehmen sollte und nach seinem frühen Tode diesem als Erbe hinterliess. Beider Begabung war ausserordentlich verwandter Art und befähigte sie um so mehr zu gemeinsamer Arbeit, als die Ausbildung des Jüngeren ganz in der Hand Taddeos gelegen hatte. Dieser war bereits ein fertiger Meister, als der 13 Jahre später geborene Federico die ersten Schritte in der Kunst versuchte.

Taddeo Zuccari wurde 1529 zu Sant' Agnolo in Vado im Herzogtum Urbino geboren. Angezogen von dem Glanze, den die Werke seines Landsmannes Raffael in die Ferne ausstrahlten, begibt sich der Vierzehnjährige, müde der Entbehrungen bei den armen und kinderreichen Eltern, nach Rom. Mit Farbenreiben und anderen niederen Beschäftigungen schlägt er sich mühsam durch, froh, in den wenigen Mussestunden nach den gefeierten Werken Raffaels zeichnen zu können. Seine Lehrer sind sämtlich Leute untersten Grades, und dennoch profitierte Taddeo mit seiner Empfänglichkeit für künstlerische Eindrücke bald so viel, dass seine Talentproben allgemeine Beachtung finden. Die entscheidenden Anregungen aber kommen von einer besonderen Seite. Daniello da Parma (Daniele Porri), ein mittelmässiger Maler, der jedoch in seiner Heimat Gehilfe des Correggio und Parmigianino gewesen war, wird für Taddeo der Vermittler ihres künstlerischen Stiles. Als Mitarbeiter an Daniellos Werken eignet er sich alsbald eine Morbidezza der Technik und des Kolorites an, die nach den unmalerischen Produkten der Michelangelo-Schule doppelt überraschen musste. Und auch in den Bewegungen seiner Körper, in der geschmeidigen Führung des Konturs wird eine Rückwirkung correggesker Grazie fühlbar, von der eine belebende Kraft auf die Zeitgenossen ausstrahlen sollte. Leider sind die ersten Arbeiten des Künstlers, grösstenteils Fassadenmalereien an römischen Häusern,

nicht erhalten. Ebensowenig besitzen wir Zeugnisse eines zweijährigen Aufenthaltes in Urbino und Pesaro (1548 bis 1550), wohin ihn sein Herzog Guidobaldo berufen hatte. Wichtig war für ihn ohne Zweifel eine Reise, die er im Gefolge seines Landesherrn nach Verona unternahm, denn sie vermittelte dem Zwanzigjährigen

Abb. 166. Federico Zuccari, Bildnis des Taddeo Zuccari (Zeichnung Paris, Louvre

neue Anregungen, besonders aber dürfte sie ihn mit den Werken Correggios näher bekannt gemacht haben.

Im Jahre 1551 kehrte Taddeo nach Rom zurück und beteiligte sich unter der Leitung des Vasari-Nachahmers Prospero Fontana mit einigen Historietten an der Ausmalung zweier Zimmerdecken der Villa di Papa Giulio. Es sind mythologische Szenen von grosser

Anmut und Heiterkeit, die sich von dem Schwulst des Vasari-Kreises bereits mit Bewusstsein abkehren. Andere kleinere dekorative Arbeiten für Julius III. schlossen sich an, doch waltete über ihnen wiederum kein günstiger Stern. Erst die 1556 vollendete Cappella Mattei in S. Maria della Consolazione gestattet uns über Taddeos Absichten und Können ein Urteil, um so mehr als es dies Werk war, auf das der Künstler seine besten Kräfte konzentrierte, während er nebenher eine Reihe mehr dekorativer Aufgaben (Fassadenmalereien u. dgl.) erledigte. Leider sind auch die Fresken dieser Kapelle heute nicht mehr im besten Zustand. Wir finden eine nur mittelgrosse, als Kreuzgewölbe gegliederte Decke, deren vier Kappen mit Historietten (Fusswaschung, Abendmahl, Ölberg und Gefangennahme Christi) geschmückt sind. In den vier Ecken die Evangelisten. Die drei Wände der Kapelle bringen als Hauptdarstellungen die Fresken der Geisselung, des Ecce homo und der Kreuzigung. Kleinere, zum Teil jetzt zerstörte Passionsdarstellungen in den Lünetten. Wie tief Taddeo nun in den Bannkreis Correggios geraten ist, verrät nicht nur die malerische Technik und das Kolorit, sondern auch das Kompositionelle. Die rechte Vordergrundgruppe der „Gefangennahme“[1]) geht z. B. auf eine (heute im Original verlorene) correggeske Komposition zurück, nämlich (im Gegensinn) auf den fliehenden Jüngling aus der „Gefangennahme Christi“ der Galerie von Parma. Die Gestalt des Jünglings verrät sowohl in der Bewegung wie in der kompositionellen Absicht deutlich ihr Vorbild. In derselben Weise wie bei Correggio wird die diagonale Richtung der Vordergrundfigur von der Hauptgruppe des Mittelgrundes aufgenommen. Aber der Diagonale rechts entspricht bei Zuccari eine solche auch auf der linken Seite. Ähnlich also wie bei den zeitgenössischen Florentinern entsteht ein Diagonalenkreuz, das die Gruppe im Mittelgrund scharf hervorhebt. Nur dass die neue Lösung, im Gegensatz zu Bronzinos und Vasaris schlecht übersehbarem Figurengewimmel, eine reinliche Scheidung der einzelnen Bühnen bringt und nach dem Vorgang Correggios (in der heiligen Nacht in Dresden oder dem sogenannten „Tag“ in Parma) die Figuren schräg in den Raum hinein sich verkürzen lässt.

Während auf der Fusswaschung und dem Ölberg die Rechnung nicht so offen zutage liegt, entwickelt sich der Vordergrund in der Darstellung des Abendmahles so anspruchsvoll, dass über all den Vorbereitungen von Speisen und Getränken die Hauptsache fast in Gefahr gerät gleichgültig zu werden. In der Tat findet sich denn

1 Die originale Vorzeichnung im Berliner Kupferstichkabinett Abb. 167.

die Szene auf einem Stiche des J. Matham[1]) (B. 236) als Hochzeit zu Kana bezeichnet. Ähnlich ist es mit dem Wandbild des Ecce homo bestellt. Den eigentlichen Inhalt bilden die mit grosser Kunst räumlicher Abstufung entwickelten Figurengruppen der vorderen Schichten, die mit starken Gesten auf die Vorführung Christi im Mittelgrund zwar hinweisen, aber doch von ihr abzulenken drohen.

Trotz der offensichtlichen manieristischen Merkmale der Cappella Mattei, in denen sich der Zeitgenosse der Vasari, Marco da Siena usw. nicht verleugnet, war ihre Bedeutung für die römische

Abb. 167. Taddeo Zuccari, Gefangennahme Christi. Studie zum Fresko der Cappella Mattei
Berlin, Kupferstichkabinett

Entwicklung doch ganz ausserordentlich. Was Taddeo erreicht hatte, war eine Wiederbelebung der guten Tradition des Wandbildes der Raffael-Schule unter Mitverwertung der zeichnerisch-plastischen Mittel der Michelangelo-Richtung. Seine Arbeit wurde bewundert und studiert; und bald waren die Aufträge an ihn so zahlreich, dass sich Schülerhände, besonders aber Federico, den er nach Rom hatte kommen lassen, daran in grösserem Umfange beteiligen mussten. So war es mit der Cappella Frangipani in S. Marcello, die damals begonnen, aber erst später zu Ende geführt wurde,

1) Auch die Fusswaschung ist von Matham gestochen worden (B. 237), von den Wandfresken die Geisselung von Ch. Alberti (B. 18), der Ecce homo von Ant. Eisenhoit.

mit einer Kapelle in S. Maria dell' Orto, in der Taddeo sich nur die Anbetung der Hirten selber vorbehielt, und mit einigen Festdekorationen und verwandten Arbeiten.

Gegen das Jahr 1560 erhielt Taddeo einen Auftrag, der ihn zur Ausmalung zweier grösserer Gemächer des Castello Orsini nach Bracciano führte. Die Deckenfresken beider Räume stehen in ihrer heiteren Grazie zu den gleichzeitigen schwerfälligen Pedanterien Vasaris im Palazzo Vecchio in vorteilhaftem Gegensatz. Eine liebenswürdige, anspruchslose Anmut charakterisiert die Szenen aus der Geschichte von Amor und Psyche, die das Schlafzimmer schmücken.

Abb. 168. Taddeo Zuccari. Historiette aus dem Leben Alexanders des Grossen. Fresko. Bracciano, Castello Orsini

Und in den lebensprühenden Historietten aus der Geschichte Alexanders des Grossen (Abb. 168) hat gleichsam die frische, naive Erzählungsweise Perinos del Vaga eine verjüngte Gestalt erhalten. Alle diese Dekorationen, die in Stukkowölbungen mit graziösen Grottesken eingefügt sind, schmücken den Raum, ohne ihn, wie die schweren Deckenbilder Vasaris, zu belasten. Die räumlich-bildmässige Auffassung hat gegen die ähnlich gedachten Historietten der Villa Julius' III. entschieden zugenommen; die lässige Natürlichkeit in der Bewegung der Figuren zeigt den Künstler im völligen Besitz aller Mittel profaner dekorativer Malerei. Die Anknüpfung bei Raffael und seinen Schülern geschieht bei ihm durchaus mit Absicht; wird

doch bezeugt, dass er die Reste einer raffaelischen Wanddekoration im Vatikan (Sala dei Palafrenieri), der von Paul IV. bös mitgespielt war, pietätvoll der eigenen Neuausmalung zugrunde legte.

Die bedeutenden Proben dekorativen Könnens, die Taddeo bisher abgelegt hatte, mussten den Gedanken nahelegen, ihm eine derartige Aufgabe von grösserem Umfang anzuvertrauen. Das Geschick wollte, dass die Farnese, die diese Idee verwirklichten, dem Künstler eine von allem Verkehr weit abgelegene Stätte, den von Vignola erbauten Palazzo Caprarola, zuwiesen. So kam denn

Abb. 169. Taddeo Zuccari, Historiette aus der Geschichte der Farnese (Fresko) Caprarola, Sala dei Fatti Farnesi

eine Folge von malerischen Raumdekorationen, die an Umfang nur mit dem ungefähr gleichzeitigen Bilderschmuck Vasaris für den Palazzo Vecchio zu vergleichen ist, an einen Ort, wo sie verhältnismässig wenig Beachtung finden konnte. An echter dekorativer Wirkung, an Neuartigkeit und Verschiedenartigkeit künstlerischen Gestaltens übertrifft sie jene Leistung Vasaris entschieden. Aber auch Zuccari scheute nicht vor der starken Verwendung von Gesellenhänden zurück, und so steht das Ganze keineswegs auf der wünschenswerten gleichmässigen Höhe der Durchführung. Überdies kam der Künstler damit infolge seines vorzeitigen Todes nicht zum Abschluss; ausser seinem Bruder setzten selbständige jüngere Maler

die Ausschmückung der Räume fort, unter anderen Giovanni de' Vecchi und Raffaellino da Reggio.

Von den auf Taddeo zurückgehenden Räumen steht der Hauptsaal, die Sala dei Fatti Farnesi, in der architektonisch-dekorativen Gliederung wie in der Gestaltung des einzelnen Bildes weitaus an erster Stelle. Die Disposition der Wände sieht gleich der Sala Regia im Vatikan Historienbilder grossen Stiles vor, doch dienen als Einfassung nicht plastisch stark vorkragende Stukkaturen, sondern flache, breite Rahmungen. Die nicht sehr stark gewölbte Decke besitzt eine wohltuend einfache, geometrische Gliederung in der Art der Sala Paolina in der Engelsburg; von den sechs Historietten sind zwei ins Rund komponiert, von den fünf in Kreuzform zentral gruppierten Feldern enthält das mittlere das Wappen, die übrigen (zwei Ovale und zwei Rechtecke) allegorische Gestalten. Der Gesamteindruck der Decke ist so von harmonischer Ruhe und Übersichtlichkeit. Ganz entsprechend bringen die Fresken der Wände eine klare Einteilung: die Langseiten haben die grossfigurigen Hauptbilder, während den Schmalseiten die Supraportendarstellungen zufallen. Wie im Palazzo Vecchio die Medici-Räume bringt auch die Sala Farnese Zeitgeschichtliches in den Kostümen des Tages und mit Bildnissen Lebender oder erst gerade Verstorbener. Aber glücklicherweise fehlen bei Zuccari alle gelehrten Spitzfindigkeiten und Allegorien, und ferner kommen auch die michelangelesken Muskelmänner in den Vordergründen und ähnliche Behelfe des florentinischen Manierismus durchgehend in Wegfall. Ziemlich steif und schematisch wirken die zeremoniösen Darstellungen der Supraporten, bei denen man Gehilfenhände vermuten möchte. Aber wo es sich, wie an den Langseiten, um militärische Aktionen handelt, die Gelegenheit zur Entfaltung von Regiekünsten boten, betätigt sich ungehemmt Taddeos leicht erregbare Phantasie. Einen ganz eigenen Stil weisen die Historietten an der Decke auf. Die in durchweg kleinen Figuren entwickelte Handlung wird hier mit Vorliebe wieder in den Mittelgrund gelegt und durch eine architektonische Vordergrundkulisse eingefasst (Abb. 169). Die diagonale Rechnung der Deckenfresken der Cappella Mattei wird also wohl angedeutet, aber freier ausgestaltet. Der flächenhafte Charakter des Wandbildes erhält wieder Kredit, und die Überladung der Komposition mit starker Modellierung und weitausgreifender Bewegung, wie sie im Michelangelo-Kreise herrschte, wird überwunden.

So klaffend uns Heutigen nun der Abstand zwischen einem Zuccari und Raffaels Schöpfungen erscheint, so gewiss ist es, dass den historischen Ausgangspunkt für jenen die Fresken der Stanzen und Loggien gebildet haben. Die nach Michelangelo tendierende

Abb. 170. Taddeo Zuccari, Die Schenkung Karls des Grossen (Supraportentresko)
Rom, Vatikan (Sala Regia)

Richtung der römischen Malerei wird abgelöst von einer anderen Manier, die zwar dem absoluten Wert nach kaum höher einzuschätzen ist, aber immerhin den Versuch macht, die klarere Kompositionsweise der Raffael-Richtung wieder aufzunehmen und den Stil der Wandmalerei auf seine natürlichen Gesetze zurückzuführen.

Abb. 171. Taddeo Zuccari. Kompositionsstudie zur Schenkung Karls d. Grossen. Zeichnung Berlin, Kupferstichkabinett

In der Ausführung der Fresken in Caprarola beeinträchtigte die Mitwirkung von Schülern mancherlei. Am besten ist nach der Sala dei Fatti Farnesi die Sala del Concilio mit vier Geschichten aus dem Pontifikat Pauls III., von denen die Darstellung des Tridentiner Konzils deutlich auf Raffaels Disputa zurückgreift. Schwächer

Abb. 172. Taddeo Zuccari, Die Einnahme von Tunis; Federico Zuccari, Heinrich IV. vor Gregor VII. (Fresken
Rom, Vatikan, Sala Regia

ein anderer Hauptraum, die Sala di Ercole, an der Taddeo kaum noch beteiligt gewesen sein dürfte, ebenso die Stanza dell' Aurora, deren beziehungsreichen allegorischen Deckenmalereien ein noch komplizierteres Programm zugrunde lag.

Auf der vollen Höhe seines Schaffens steht der Künstler in der Sala Regia des Vatikans. Ursprünglich war er von diesem Hauptdenkmal der zeitgenössischen römischen Malerei ausgeschlossen worden; aber mit Hilfe des Kardinals Emulio erhielt er nachträglich eine der Supraportendarstellungen, die Schenkung Karls des

Abb. 173. Taddeo Zuccari, Einzug Karls V. (Supraportenfresko)
Rom, Palazzo Farnese

Grossen (Abb. 170)[1]), zugewiesen. Der Stil ist für ein Historienbild klein, die Auffassung ohne Tiefe und Originalität, dennoch gefiel sowohl die angenehme Farbstimmung wie die bildmässig geschickt abgerundete Komposition. In den Details steht Gelungenes neben ganz Schwachem und zeichnerisch Unzulänglichem. Als Ganzes also sicher kein Meisterwerk, namentlich nicht in einer so bedeutenden Gattung, aber im Vergleich zu den Leistungen der Konkurrenten erfreulich durch die Leichtigkeit und Sicherheit des Wurfes. Auch die Einnahme von Tunis (Abb. 172), die Taddeo dann noch an einer

1 Eine mit geistreicher Leichtigkeit behandelte, von der endgültigen Fassung noch ziemlich weit entfernte Kompositionsstudie im Berliner Kupferstichkabinett (Abb. 171).

anderen Wand der Sala Regia ausführte, zeigt eine ähnliche Mischung von Vorzügen und Schwächen; das geplante Gegenstück: Gregor VII. und Heinrich IV. fiel nach dem Tode des Künstlers seinem Bruder

Abb. 174. Taddeo Zuccari, Bekehrung Pauli
Rom. Galerie Doria

zu, während die beiden allegorischen Figuren über der Tür noch Taddeos Stil verraten.

In den sechziger Jahren sind ausserdem einige andere monumentale Arbeiten entstanden, vor allem die Fresken der Schmal-

seiten des von Francesco Salviati begonnenen Hauptsaales im Palazzo Farnese (vgl. S. 256). So wenig Zuccari hier den eminenten florentinischen Zeichner-Dekorator an Kraft der Gestaltung erreicht, so hat doch das Supraportenbild des Einzuges Karls V. (Abb. 173) ganz das Gefällige, Angenehme seiner besten Werke. Auch das Altarbild der Kapelle Frangipani in S. Marcello, die Bekehrung des hl. Paulus, zeichnet sich durch Eleganz der Bewegung, kompositionelle Geschlossenheit und eine glückliche farbige Wirkung aus[1]). Weniger interessiert das Fresko der Assunta in der SS. Trinità de' Monti, das wie die anderen unvollendet hinterlassenen Werke Taddeos von seinem Bruder zu Ende geführt wurde.

Im Jahre 1566, erst 37 Jahre alt, starb der auf der Höhe seiner Erfolge stehende Künstler. Blickt man auf seine Lebensarbeit zurück, so zeichnet sich in ihr mit völliger Klarheit das Bild einer neuen Generation ab, die sich nicht mehr mit dem Anschluss an den Raffael- oder Michelangelo-Kreis begnügt, sondern einer Kunst zustrebt, in der das Beste beider vereint sein sollte, aber malerisch verschmolzen durch das leise Hineinklingen eines Dritten: des Correggio. Nicht als ob damit diese neue Manier als das Produkt eines bewussten Eklektizismus hingestellt werden sollte: aber die Hauptanregungen kamen tatsächlich aus recht verschiedenen Quellen. Das ganz Persönliche in Taddeo jedoch ist das ausserordentlich Leichte und Spontane seines Schaffens, seine Fähigkeit sich das bei anderen Gesehene anzueignen, entgegengesetzte Eindrücke zu assimilieren, Probleme, an denen tiefere Naturen hätten scheitern müssen, durch überraschend einfache und einleuchtende, freilich oberflächliche Mittel zu lösen. Eben diese Eigenschaften waren es, die aus ihm einen geborenen Dekorator im Sinne des späteren Cinquecento gemacht haben. Seinen Wandmalereien und Altarbildern[2]) war es vorbehalten, Anregungen verschiedener Art zu einer neuen Manier zu verschmelzen, die nicht das Gedrängte und Zerquälte der

1) Eine wohl eigenhändige verkleinerte Wiederholung in der Galerie Doria (Abb. 174). — Die Gestalt des den zu Boden gestürzten Paulus haltenden Mannes ist nach der analogen Figur in Michelangelos Fresko (Cappella Paolina im Vatikan) sklavisch genau wiederholt. Im übrigen steht Taddeos Komposition mit ihrem rhythmischen Ineinandergreifen aller Gestalten zu den plastisch isolierten Bewegungen jenes Spätwerkes Michelangelos in stärkstem Gegensatz.

2) Es ist merkwürdig, dass über Tafelbilder Taddeos nichts bekannt ist. Freilich ist kaum daran zu zweifeln, dass derartige Arbeiten von seiner Hand noch existieren. Versuchsweise darf ihm die Madonna mit dem schlafenden Kind und einem Engel zugewiesen werden, die in Windsor dem Sebastiano del Piombo zugeschrieben wird, aber im Typus wie in der Gewandbehandlung ausserordentlich stark an Taddeos Fresken gemahnt. — Eine Replik, die statt des Engels den Johannesknaben zeigt und auch andere Veränderungen aufweist, im Museo Nazionale zu Neapel.

Michelangelo-Richtung und nicht die ideenlose Selbstgefälligkeit mancher Raffael-Nachfolger hatte, aber von jener die Freiheit und Kühnheit der Bewegung, von dieser die Harmonie und Bildmässigkeit zu übernehmen schien. Der dritte Faktor Correggio, aus dem Taddeo die vielgerühmte maniera dolce e pastosa entwickelt hatte, konnte in Rom seiner Bedeutung nach nicht sogleich erkannt werden, aber die von ihm ausgehende neue Strömung dauerte fort und gewann durch das Auftreten Federico Baroccis noch grössere Intensität.

Der jüngere Zuccari, Federico, war in jeder Weise der legitime Fortführer der Tätigkeit Taddeos. Den von seinem Bruder herausgebildeten Stil übernahm er, ein halber Knabe, als er nach Taddeos Zeichnungen Aufträge ausführte, die diesem übergeben worden waren. Auch in den ersten selbständigen Arbeiten Federicos hatte der Ältere das Recht nach Gutdünken zu verbessern, das ihm freilich bald auf die Korrektur der Zeichnungen und Kartons eingeschränkt wurde. Denn wie in der Art der künstlerischen Begabung war Federico dem Bruder in dem Streben nach Unabhängigkeit aufs engste verwandt; ein noch nicht Zwanzigjähriger trat er selbständig neben Taddeo, allerdings stets bereit sich an dessen Aufträgen, wo es nottat, zu beteiligen.

Wie Federico durchaus von dem Stil Taddeos ausgeht, beweisen zur Evidenz zwei Stiche der Diana Ghisi (B. 22 und 24) nach den heute nicht mehr vorhandenen Eustachius-Fresken einer Hausfassade in der Nähe der Kirche S. Eustachio; man sieht an diesen beiden Darstellungen — dem Werke eines Achtzehnjährigen — alle Eigentümlichkeiten seines älteren Bruders, ohne natürlich noch über die Qualität ein Urteil fällen zu können. Jedenfalls muss die dekorative Wirkung sehr günstig gewesen sein, und so erhielt der junge Künstler einen weitaus ehrenvolleren Auftrag der gleichen Art: er wurde beteiligt an der Ausschmückung des von Pirro Ligorio erbauten Casinos Pius' IV. Leider sind seine wichtigsten Leistungen dort nicht mehr erhalten; der Hauptraum im oberen Stockwerk, in dem er verschiedene, von Vasari aufs höchste gepriesene Geschichten aus dem Leben Christi ausgeführt hat, ist heute ohne jede Spur von Malerei[1]). Dagegen ist die weitaus nebensächlichere Ausmalung des Gewölbes in der Loggia noch vorhanden; mehr

1) Die Richtigkeit der von Vasari gegebenen Beschreibung des Casinos ist von Taja und neuerdings von Friedländer (Das Kasino Pius' IV.) bezweifelt worden. Bei den sonst peinlich genauen Angaben des Aretiners über Federico liegt hierzu um so weniger Anlass vor, als gewisse von Vasari erwähnte Einzelheiten wie die Beteiligung Lorenzo Costas (d. J.) an dem Casino durch die Urkunden bestätigt werden. (Vgl. auch die noch genauere Beschreibung des Anteiles Federicos bei Borghini im Riposo, S. 570.)

Abb. 175. Federico Zuccari. Auferweckung des Lazarus (Zeichnung)
Florenz, Uffizien

als die drei Mosesgeschichten im Scheitel des Gewölbes interessieren daran die schmalen Seitenfelder, in denen mythologische Szenen (besonders reizvoll die sich darin tummelnden Eroten) auf dunklem Grunde dargestellt sind. Bald darauf wurde Federico der monumentale Fries eines Saales im Belvedere anvertraut, worin in 16 Fresken von ziemlicher Grösse die Geschichte Mosis dargestellt werden sollte (über Baroccis Anteil vgl. S. 482). Die einzelnen Historien sind wegen der starken Verwendung von Hilfskräften von ungleichem Wert; immerhin machen Kompositionen wie das Wunder Mosis vor Pharao (Vorzeichnung in München) und die Fürbitte Mosis und Aarons bei Pharao dem Künstler alle Ehre.

Im Entstehungsjahr der Malereien im Casino Pius' IV., 1561, war der einzige Repräsentant der maniera romana in Venedig, Battista Franco, dort gestorben und hatte die Cappella Grimani in S. Francesco della Vigna unvollendet hinterlassen. Um das Werk im gleichen Stil zu Ende zu führen, ward der kaum 20jährige Federico nach Venedig berufen. Wie ernst er die ihm zugefallene Aufgabe nahm, beweisen die zahlreichen erhaltenen Vorstudien für das Altarbild und die beiden Laterali. Zugleich geht aus ihnen hervor, dass von dem jungen Künstler nicht nur das (1564 datierte) Gemälde der Anbetung der Könige herrührt, sondern auch die beiden Fresken mit der Auferweckung des Lazarus und der durch Christi Predigt bekehrten hl. Magdalena, die von Boschini und neuerdings von Cantalamessa fälschlich dem Battista Franco zugewiesen worden sind[1]). Während die beiden, zweifellos zuerst in Angriff ge-

1) Nur die Auferweckung Lazari ist noch erhalten. Vorzeichnung (in Einzelheiten noch abweichend) dafür in den Uffizien als „Canuti" (Abb. 175), partielle Vorzeich-

Abb. 176. Federico Zuccari, Entwurf für einen Theaterprospekt (1565). Zeichnung London, Britisches Museum

nommenen Seitengeschichten wieder die unmittelbarste Fortsetzung Taddeo Zuccaris darstellen, versucht der junge Künstler in dem

nung, richtig als „Zuccari", im Louvre (Braun 322). Es existiert ferner ein Stich von Cort. Die Vorzeichnung für die von der hl. Martha vor Christus geführte Magdalena ist uns in der Uffizienzeichnung Nr. 11036 erhalten; Nr. 11097 bietet eine schöne Einzelstudie dafür. Für die Anbetung der Könige befindet sich ein Entwurf als „Muziano" in der Albertina, die Kompositionsvorzeichnung in den Uffizien (Nr. 11035). Das Bild genoss grosse Berühmtheit und wurde von J. Sadeler gestochen.

Altargemälde eine lockere, luftigere räumliche Disposition, die entschieden ebenso wie das Kolorit von den venezianischen Meistern beeinflusst worden ist. Die Komposition ist hier so glücklich im Rhythmus und durchaus einleuchtend wie selten bei den Zuccari; aber in Anbetracht der viel freieren und grösseren Leistungen der damaligen Venezianer begreift man kaum, was den Grimani bewogen hat Künstler wie Paolo Veronese, Tintoretto usw. gegenüber dem unbärtigen Jüngling aus Rom zurückzustellen. Diesem fielen unterdes weitere Aufträge von Bedeutung zu, darunter die Komposition der Giustizia distributiva im Palazzo Grimani (von Cort gestochen), so dass er sich schliesslich vermass die Ausmalung der Hauptwand der Sala del Consiglio an sich zu bringen. Hier konnte nun der Widerspruch der einheimischen Künstler nicht ausbleiben, und glücklicherweise siegten diese nur zu berechtigten lokalen Ansprüche über den Ehrgeiz des jungen Römers. Ein merkwürdiges Zusammentreffen brachte Zuccari in der letzten Zeit seines venezianischen Aufenthaltes mit einem ihm so entgegengesetzten Meister wie Andrea Palladio in persönliche Beziehung; für eine Aufführung in dem von Palladio entworfenen „Colosseo" führte er mit seinem glänzenden improvisatorischen Talent zwölf Bilder aus, wobei denn seine Schnelligkeit allgemeine Bewunderung hervorrief.

Schon damals trat in Federico jener Zug zum Unsteten hervor, der für sein ganzes weiteres Leben so charakteristisch ist. Mit Palladio zusammen besuchte er Cividale, wandte sich dann nach der Lombardei und traf auf der Rückreise nach Mittelitalien gerade zum feierlichen Einzug der Johanna von Österreich (1565) in Florenz ein. Der Entwurf für einen Theaterprospekt, den er für die Vermählung des Francesco de' Medici mit der Österreicherin ausführte, ist in der Uffiziensammlung erhalten. Es ist eine schwungvoll bewegte grosse Jagdszene in weiter Landschaft, die begreiflicherweise dem Künstler einen grossen Erfolg eintrug[1]).

Im Todesjahre seines Bruders (1566) kehrte Federico nach Rom zurück. Er übernahm die Vollendung der von Taddeo in Angriff genommenen Seitenwand der Sala Regia, wo er denn freilich mit seinem Fresko: Heinrich IV. vor Gregor VII.[2]) von jenem nicht zu seinem Vorteil absticht (vgl. Abb. 172). Wohl ist die Zeichnung korrekt und sicher, aber ohne den rhythmischen Schwung, der

1) Ein Teilentwurf im Britischen Museum, früher als „Paolo Veronese" (Abb. 176); vgl. H. Voss, Zeitschr. f. bild. Kunst 1912, S. 151.

2) Kompositionsvorzeichnung als „Jacopo Ligozzi" in den Uffizien (Nr. 6377); Einzelstudie zu der Gestalt des Kaisers in der Albertina (Scuola romana 729 als „Reue des hl. Ludwig"). Vgl. ferner die bei Crozat, Recueil d'Estampes, Paris 1763, Vol. II als „Taddeo Zuccari" abgebildete Zeichnung.

Abb. 177. Federico Zuccari, Geisselung Christi (Zeichnung für das Fresko in S. Lucia del Gonfalone)
Berlin, Kupferstichkabinett

in Taddeos Einnahme von Tunis pulst und ohne Grösse des Stils. Auffallend lahm sind die für ihn mehr und mehr charakteristisch werdenden langgezogenen Vertikalen, die übermässig in die Höhe wachsenden Gestalten und die plumpen, übertriebenen Extremitäten. Auch Taddeos Cappella Frangipani in S. Marcello wurde von dem Jüngeren zu Ende gemalt. Die grossen Fresken der beiden Wände mit Szenen der Geschichte des Apostels Paulus sind heute leider ganz verblichen, ebenso die Historietten an der Decke bis auf die Zentraldarstellung der Enthauptung Pauli[1]).

Vor allem aber entstand damals ein Hauptwerk Federicos, das grosse Lünettenfresko im Collegio Romano (heute zerstört)[2]). Die untere Hälfte zeigt, eingefasst von sechs alttestamentarischen Propheten und von den Symbolen der unbefleckten Empfängnis, die Verkündigungsszene; darüber schwebt eine anmutige, zarte Engelglorie, die sich in Äther aufzulösen scheint, in dem die Halbfigur Gottvaters erscheint. Das Ganze gibt sich selbst in den Reproduktionen als eine für die Späteren, zumal für Meister wie Vanni und Salimbeni, epochemachende Schöpfung von grösster Leichtigkeit und Eleganz der Komposition zu erkennen. Gegenständlich interessiert es durch die neuartige Verschmelzung der Verkündigungsdarstellung mit der Allegorie der Conceptio immaculata. Die Invenzione enthält zwar einige offenbar aus Vasaris Immaculatabild übernommene Züge, doch ist die Art ihrer Verwertung durchaus originell (vgl. beispielsweise die in den Zwickeln der Lünette angebrachten Gestalten Adams und Evas mit dem in der Idee gleichen, in der Ausführung aber ganz verschiedenen Motive bei Vasari). Alle unleugbare Geschicklichkeit des Komponierens, alle Originalität des Erfindens vermag nun freilich nicht hinwegzutäuschen über die in Federicos Schaffen immer mehr einreissende Veräusserlichung und Schematisierung. Nicht als ob an der sorgfältigen Vorbereitung seiner Werke zu zweifeln wäre (schon die zahlreichen Vorstudien stellen seinen Ernst von vornherein ausser Frage), aber seine Art die Aufgaben anzufassen ist völlig unnaiv und erkünstelt. Durch das Bestreben um jeden Preis interessant und neu zu sein wird er gesucht und sonderbar in der Auffassung seiner Gegenstände, gespreizt und dabei im Grunde einförmig in der Formensprache. Werken wie der Lünette im Collegio Romano oder dem Riesenhochaltarbild von S. Lorenzo in Damaso ist wenigstens Grandiosität der Anordnung

1) Ein Stich danach unter den Reproduktionen nach Zuccari im Dresdner Kupferstichkabinett (Malerbände).

2) Stiche von Cornelis Cort u. a. Eine farbige, auf Kupfer ausgeführte Wiederholung der ganzen Komposition im Magazin der Berliner Museen (Nr. 687).

Abb. 178. Federico Zuccari, Studie zur Florentiner Domkuppel (Zeichnung)
Wien, Albertina

nicht abzusprechen, so wunderlich auch hier wieder die Zusammenstellung einer Marienkrönung mit einem Martyrium des hl. Laurentius uns erscheint — aber die beiden um 1570 entstandenen Altarbilder für den Dom von Orvieto (Auferweckung des Jünglings von Nain und Heilung des Blinden, heute in der Domopera) ärgern durch ein geradezu mörderisches Volksgewühl, das im Hochformat nur dank den vielen Schematen des Manierismus unterzubringen war. Besonders beliebt sind dabei die auf hohe Säulenbasen u. dgl. gekletterten Figuren, Requisiten, die aus Raffaels Heliodor genommen

wurden[1]). — Andere, kaum minder äusserliche Arbeiten aus dieser Zeit sind das Fresko der Geisselung Christi im Oratorio del Gonfalone von 1573 (Vorzeichnung im Berliner Kupferstichkabinett; Abb. 177) und die Katharinenszenen im Chor von S. Caterina de' Funari.

Bald nach Vollendung dieser Werke begab sich Federico auf eine Reise, die ihn anfänglich nach Lothringen, dann aber, als ersten italienischen Maler von Ruf, über Holland nach England führte (1574). Als Monumentalmaler fand er dort zwar wenig Beifall, entfaltete aber eine umso ausgedehntere Tätigkeit als Porträtist, malte die Königin Elisabeth (das Bildnis in Hampton Court ist angeblich das Original), Maria Stuart (ganzfiguriges Bild in Chatsworth, wohl nach einer Vorlage), Nicholas Bacon, Lord Nottingham, Sir Francis Walsingham u. a. — mittelmässige Leistungen, die nur als Zeugnisse jener denkwürdigen Periode englischer Geschichte von Wert sind.

Aus dem Auslande zurückgekehrt, ward Zuccari noch 1574 zur Vollendung von Vasaris Jüngstem Gericht nach Florenz berufen. Die Aufgabe war nach unserem heutigen Gefühl höchst unglücklicher Art. Womit Vasari und sein Nachfolger Eindruck zu machen hofften, war die Weitschweifigkeit der „Invenzione" und die enorme Grösse des Ganzen mit seinen zahllosen Figuren (davon über 300 von Zuccari), also das rein Stoffliche und das Quantitative[2]). Der Erfolg entsprach den Absichten nur teilweise. Wohl verfehlte das Werk als technische Leistung nicht eine starke Wirkung auszulösen, zumal unter der jüngeren Generation der Florentiner Künstler. Aber in den weiteren Kreisen der kunstempfänglichen Florentiner Bevölkerung lebte man doch zu sehr in den Vorstellungen der guten eigenen Tradition, um an einer so improvisierten, ja rohen Leistung Gefallen zu finden. Man begrüsste das 1579 enthüllte Fresko sogar mit höhnischen Madrigalen, unter anderem leistete sich Lasca eine deutliche Anspielung auf die weisse Tünche, mit

1) Am besten wieder die Vorstudien. Drei Einzelentwürfe für die Auferweckung des Jünglings im Berliner Kupferstichkabinett, eine Gesamtkomposition in der Albertina (Braun 213), von der definitiven Fassung verschieden. Das Bild ist von J. Matham gestochen worden. — Eine Kompositionszeichnung für die Heilung des Blinden (Kopie) im Städelschen Institut (Nr. 4475).

2) Vorzeichnungen zu diesem Fresko in der Albertina (Abb. 178) und in Darmstadt. — Ein interessantes Denkmal der Arbeit Zuccaris an der Domkuppel ist das Bild der ehemaligen Sammlung Hertz in Rom, das den Künstler zusammen mit Vincenzo Borghini darstellt, dem Urheber der Invenzione des Werkes (ausgestellt auf der Florentiner Bildnisausstellung von 1911). Den Entwurf zu diesem Gemälde (Feder, laviert) besitzt die Handzeichnungssammlung der Uffizien, Nr. 11043.

Abb. 179. Federico Zuccari. Verkündigung (Zeichnung für S. M. Nuova, Florenz). Florenz, Uffizien

der nach Ansicht der echten Florentiner das an Brunelleschi begangene Unrecht allein zu sühnen sei[1]).

1) Damals dürfte eine andere, bedeutend anspruchslosere Wandmalerei Federicos in Florenz entstanden sein, das Lünettenfresko der Verkündigung in der Vorhalle von S. Maria Nuova, das von den älteren Schriftstellern nicht erwähnt wird. Der üppige Engelreigen dieses zwar stark auf Effekt berechneten, aber nicht unsympathischen Werkes wirkt wie ein Nachklang des Freskos im Collegio Romano. (Eine ausgeführte Kompositionszeichnung, die wie die Lünette selber fälschlich als Arbeit des Taddeo Zuccari gilt, in den Uffizien [Abb. 179]. Ebenda Nr. 13890 noch eine weitere Studie.)

Ein in seinen Folgen noch peinlicheres Fiasko erlebte Zuccari bald nach seiner Rückkehr in die päpstliche Metropole. Er erhielt von Gregor XIII. den ehrenvollen Auftrag die von Michelangelo begonnene Ausmalung der Cappella Paolina im Vatikan zu beenden — eine Arbeit, über die angesichts der schlechten Erhaltung heute schwer zu urteilen ist. Von Federico rühren hier ausser den Fresken der Decke die Wandbilder mit dem Sturz des Magiers Simon und der Taufe des Hauptmanns Cornelius her[1]). Während er an ihnen tätig war, erhielt er von dem Bolognesen Paolo Ghiselli, dem Truchsess des Papstes, den Auftrag für seine Vaterstadt ein grösseres Altarbild zu malen. Das Thema war die Bittprozession des hl. Gregor zum Schutze gegen die Pest. Zuccari unterzog sich der Aufgabe, wie das noch heute in S. Maria del Baraccano zu Bologna aufbewahrte, ausserordentlich steife und schematisch komponierte Gemälde zeigt, mit geringer Liebe. Bartolommeo Carducci und Domenico Passignano wurden ausgiebig bei der Ausführung herangezogen[2]). Diese Unterschätzung des bolognesischen Kunstverständnisses sollte für den Künstler betrübende Folgen haben. Seine Leistung ward von den in Bologna eingesessenen Malern aufs stärkste angefeindet, und Ghiselli selber konnte nicht umhin den Kritikern Recht zu geben. Das rief den Zorn des höchst empfindlichen Federico hervor. Um sich zu rächen, entwarf er im Herbst 1581 eine allegorisch-satirische Komposition, die Porta Virtutis, in der die Kritiker seines Bildes unter porträtähnlichen Zügen der Lächerlichkeit preisgegeben wurden. Von diesem Tendenzgemälde ist, was bislang nicht beachtet wurde, die eigenhändige Vorzeichnung noch vorhanden. Sie wird (unter falschem Autornamen) in Frankfurt aufbewahrt und durch die erläuternden Beischriften in ihren symbolischen Bezügen genau charakterisiert (Abb. auf S. 596)[3]). Die

1) Entwürfe zu den Fresken der Kapelle, mit der Zuschreibung an Passari, in der Albertina (Sc. romana 1254) und im Louvre (als „Parmigianino", Braun 477).

2) Uber das Bild in der Madonna del Baraccano und die daran anschliessende Episode im Leben Zuccaris vgl. Bertolotti, Federico Zuccari, Perugia 1876 und Artisti urbinati, Urbino 1881, S. 19f., ferner Lanciarini in der Nuova Rivista Misena 1893, 6, 7, 8 und C. Ricci in Rassegna d'Arte 1907, S. 102. Merkwürdigerweise ward dabei übersehen, dass unter dem dokumentarisch erwähnten Florentiner Domenico di Michele kein anderer als Zuccaris Schüler Passignano zu verstehen ist. — Den Originalentwurf für die Gregorsprozession (Uffizien) bildet Ricci neben dem ausgeführten Bilde ab. Damit erledigt sich die von Malvasia aufgebrachte Legende, dass Zuccaris Bild, da es keinen Beifall gefunden habe, später durch eine andere Darstellung ersetzt worden sei.

3) Ob auch die von Cort gestochene Allegorie der Malerei hierher gehört, bleibe dahingestellt. Dagegen ist die öfter im Stich wiedergegebene Verleumdung des Apelles schon früher entstanden, wie der von 1572 datierte Cortsche Stich beweist. Das schon von Baglione genannte Gemälde wird heute in Hampton Court aufbewahrt. (Eine schlecht erhaltene Replik im römischen Palazzo Gaetani.)

öffentliche Ausstellung dieser Allegorie in Rom verursachte einen unerhörten Skandal. Gregor XIII. geriet über die Dreistigkeit des Künstlers in helle Empörung und verwies ihn mitsamt seinem Mitarbeiter Passignano des Landes. So fand Zuccaris dritte römische Periode im November 1581 einen dramatischen Abschluss.

Zunächst wandte sich der unter so beschämenden Umständen aus Rom Vertriebene der Gegend seiner Heimat zu. Der Herzog von Urbino übertrug ihm die Ausschmückung des Gewölbes in der von ihm gestifteten Kapelle zu Loreto mit Stukkaturen und Fresko-

Abb. 180. Federico Zuccari, Fresken der Kapelle Francesco Marias II. (1582)
Loreto, Casa Santa

historietten, Arbeiten von kleinerem Umfang, von denen das Mittelstück, eine Krönung Mariä, durch eine gewisse geistreich-bizarre Art interessiert (Abb. 180). Neben dem Altarbilde der Kapelle, der Verkündigung Federico Baroccis, werden diese Fresken allerdings Mühe gehabt haben sich zu behaupten. Die weitere Flucht führte den Künstler nach Venedig, wo ihm eine der grossen Historien der Sala del Consiglio übertragen wurde (1582 vollendet, 1603 vom Künstler selbst nochmals übergangen). Das Thema: Friedrich Barbarossa vor dem Papst (Abb. 181) war der seiner Zeit in der Sala Regia gestellten Aufgabe aufs engste verwandt. Aber inmitten der eminent malerischen

Produkte der venezianischen Meister hat sich auch Zuccari bemüht das flächig-lineare Schema des früheren Wandbildes durch eine wesentlich reichere und räumlicher wirkende Komposition zu ersetzen. Alle Mittel der Perspektive, der Beleuchtung und des Kolorites sind von ihm in Bewegung gesetzt. Im Figürlichen ist das unangenehm Lärmende und Aufdringliche der Repoussoirbehelfe der Orvietaner Bilder glücklich vermieden, abgesehen allerdings von dem aufgeputzten Burschen rechts im Vordergrund, der als blosse Kulisse wirklich etwas weniger störend ausfallen durfte. Alles in allem gehört die Komposition unzweifelhaft zu den erfreulichsten und durchdachtesten Schöpfungen Zuccaris.

Nach einer kurzen neuerlichen römischen Episode (sobald sich der Zorn Gregors XIII. gelegt hatte, rief er den Künstler zurück und liess ihn die Fresken der Cappella Paolina beenden) folgte nun jener bekannte Abschnitt in Federicos Leben, in dem er für Philipp II. von Spanien tätig war. Kurz vor seiner Abreise vollendete er noch das für Cesena bestimmte wenig bedeutende Altarbild des Christus im Limbus (heute in der Brera). Dann machte er sich, durch den Grafen Olivares empfohlen, nach Spanien auf (1585), wo er sich volle drei Jahre (1586 bis 1588) als Hofmaler aufhalten sollte. Das Interesse für italienische Kunst war damals in Spanien ausserordentlich stark. Philipp II. brachte namentlich der venezianischen Malerei lebhafte Bewunderung entgegen. Ebenso standen, wie schon an verschiedenen Stellen (vgl. S. 356, 362, 410) betont wurde, zahlreiche Florentiner mit spanischen Auftraggebern in dauernder engster Fühlung. Auch genuesische Meister wie Luca Cambiaso, Zuccaris Vorgänger im Escurial, haben auf der iberischen Halbinsel eine einflussreiche Wirksamkeit ausgeübt. Federico nahm seine Tätigkeit mit den grössten Hoffnungen auf. Die Hauptaufgabe, die man ihm stellte, waren die für den in vier Etagen aufgebauten Hochaltar bestimmten Historien der Kreuztragung, des Christus an der Säule, der Laurentiusmarter, der Assunta, Auferstehung Christi und der Ausgiessung des hl. Geistes. Sie fanden ihren Platz in der zweiten und vierten Reihe des ganzen riesigen Tabernakels. Dann malte er für die unterste Reihe die Geburt Christi und die Anbetung der Könige. Schliesslich wurden ihm noch die Altarbilder der Nebenaltäre (Verkündigung, hl. Hieronymus in der Wüste, Kreuzabnahme) übertragen, die später sämtlich von Juan Gómes retuschiert worden sind, da sie in ihrer ursprünglichen Form wenig Erfolg hatten.

Zuccaris spanische Tätigkeit stand unter einem ausserordentlich unglücklichen Stern. Seine Altarbilder, mit denen er den höchsten Grad künstlerischer Vollkommenheit zu erlangen geglaubt hatte, fanden durchweg nicht den Beifall eines Monarchen, der an die

Abb. 181. Federico Zuccari, Friedrich Barbarossa vor dem Papste 1582
Venedig, Dogenpalast

Meisterwerke eines Tizian und anderer Venezianer gewöhnt war. Und was für den selbstbewussten Künstler besonders kränkend sein musste: Carducci, sein eigener Schüler und Gehilfe, befriedigte in seinen Fresken mehr als der mit so weitgespannten Hoffnungen erwartete, hochgefeierte Meister selber! Es heisst sogar, dass Philipp seine Enttäuschung recht deutlich zum Ausdruck gebracht habe, ohne jedoch darum mit der klingenden Belohnung irgendwie zu kargen. Ganz im Gegenteil, Zuccari ward vom König nach Ablauf seiner Wirksamkeit reichlich bezahlt und kehrte 1589 als recht vermögender Mann nach Rom zurück.

Wie wenig sein Ansehen hier durch den spanischen Misserfolg gelitten hatte, geht daraus hervor, dass er zum Princeps der neugegründeten Accademia di San Luca gewählt wurde, die durch zwei Jahrhunderte hindurch eine gewisse Bedeutung für das römische Kunstleben besessen hat. Federico interessierte sich mit wahrer Uneigennützigkeit für die Akademie, lud diese in sein bei der Trinità de' Monti gelegenes Haus, das er mit (noch erhaltenen) Deckenmalereien geschmückt hatte und bedachte sie in seinem Testament. Damals entstand eine eigenartige „Bizarrerie" des Künstlers, die Cappella degli Angeli im Gesù. Den Fresken der Wände und der Decke liegt die gemeinsame Idee: die Engel als Beschützer der Menschen zugrunde, die an Beispielen des Alten und Neuen Testaments (Tobias und der Engel u. a.) anschaulich gemacht wird. (Bekanntlich wurde die Verehrung des Schutzengels ein charakteristischer Kult des XVII. Jahrhunderts.) Für diese künstlerisch gewiss nicht reizlose Hymne auf die Engel brachte Federico durchaus die Leichtigkeit und Freudigkeit des Stiles mit; was ihm allerdings fehlt, ist Kraft und Fülle der dekorativen Gestaltung, und so artet denn jene Leichtigkeit oft in Dürftigkeit, die beabsichtigte Anmut des Kolorites in Schwäche und Wesenlosigkeit aus.

1603 befindet sich der alternde Künstler wieder auf der Wanderschaft: er besucht Venedig von neuem, ist in der Lombardei für seinen Mäcen Federico Borromeo tätig und hält sich schliesslich von 1605 bis 1607 am savoyischen Hof zu Turin auf. Ausser seinen Werken beschäftigen ihn literarische und kunsttheoretische Ideen; wie es scheint, lässt ihm der Ruhm des verhassten Vasari (dessen Viten er mit ebenso boshaften wie ungerechten Postillen versehen hat) keine Ruhe. Es genügt ihm nicht mehr, durch das blosse Wort zu wirken, wie er es als Princeps der römischen Akademie schon früher gelegentlich getan hatte. 1608 veröffentlicht er den Extrakt seiner Anschauungen in der „Idea de' Pittori, Scultori ed Architetti", einem Traktat, der über das Weiterwirken des scholastischen Denkens im gegenreformatorischen Zeitalter mehr verrät

als über Zuccaris Stellung zu den wichtigen künstlerischen Problemen seiner Tage. Von diesen ist überhaupt in der ganzen Schrift kaum die Rede; vielmehr wird hier in einem gespreizten, von sprachlichen Missbildungen vollgepfropften Stil einfach wiederholt, was von dem verachteten Vasari ungleich klarer und knapper formuliert worden war. Nur in knifflichen Begriffspaltereien und geistreichelnden Definitionen überbietet Zuccari alle seine Vorgänger, ja er kann es in dieser Hinsicht mit den verwegensten Kasuisten des Jesuitismus aufnehmen. Nicht selten gerät er da, wo er seinen bizzaren Einfällen allzusehr nachgibt, geradezu ins Alberne und Skurrile. So z. B. wo er den Disegno etymologisch als „segno di Dio in noi" (di-segn-o) erläutert und in ihm das Symbol der göttlichen Allmacht erkennen will. Ähnliche Abgeschmacktheiten enthalten auch die sonstigen Schriften des Künstlers, besonders „Il passaggio per Italia" sowie „La dimora di Parma" (Bologna 1608).

Erfreulicher denn als Kunsttheoretiker erscheint uns Federico Zuccari immer noch in seinen Fresken und Gemälden, wenn auch eine eigentliche Entwicklung längst nicht mehr zu konstatieren ist. So ist das grosse Fresko (von 1604) im Salone des Collegio Borromeo zu Pavia, das die Ernennung des hl. Karl zum Kardinal darstellt (Abb. 182)[1]), wohl glücklich in seiner dekorativ-räumlichen Wirkung, aber nachlässig, ja sogar roh in der zeichnerisch-malerischen Ausführung. Die auffällig starre Symmetrie der Komposition erklärt sich aus der tektonischen Funktion des Wandbildes an der Stirnwand eines Saales von riesigen Abmessungen. In Pavia wie bei den Fresken der Collegiata zu Arona (1605) beteiligte sich ein Künstler ähnlicher Richtung, Cesare Nebbia, von dem noch die Rede sein wird.

Das Lebensende Zuccaris war so merkwürdig wie der ganze Lauf dieses bewegten Daseins. Nachdem er drei Jahre bei Carlo Emanuele von Savoyen als Hofmaler tätig gewesen, eine „Galleria" für ihn auszumalen begonnen und mehrere Altarbilder ausgeführt hatte, nahm er von neuem sein Wanderleben auf und wandte sich wieder den Marken zu. Er hatte eben Loreto besucht und war im Begriff sich nach seiner Heimat S. Angelo in Vado zu begeben, als er in Ancona ernstlich erkrankte und Ende 1609 „in casa d'altri con non molta sua riputazione" (Baglione) verschied. —

In Federico Zuccari erkennt man mit Recht den Prototypus des römischen Manierismus. Von seinem Bruder hatte er die maniera facile schon als frühreifer Knabe fertig übernommen, er war es gewohnt geworden, mit bestimmten Kompositionsschemata

1) Grosser Entwurf, lavierte Federzeichnung auf blaugrunem Grunde, in den Uffizien Nr. 11031.

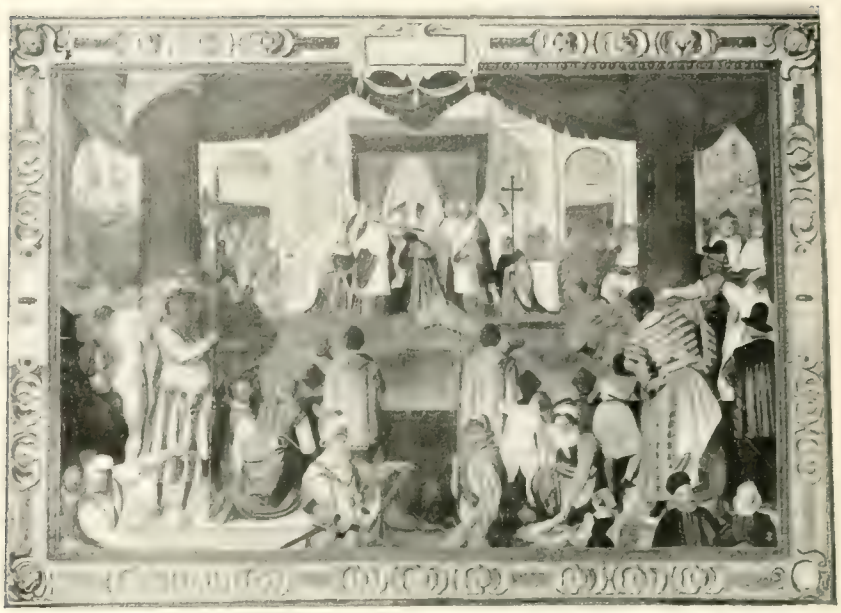

Abb. 182. Federico Zuccari, Ernennung des hl. Karl zum Kardinal
Pavia, Collegio Borromeo

zu arbeiten, von Raffael, Michelangelo, Correggio und anderen mit der Selbstverständlichkeit des Epigonen sich inspirieren zu lassen. In seinem Eklektizismus herrschte freilich kein bestimmtes System, sondern eine erstaunliche Vielseitigkeit. Noch viel stärker als Taddeo drängte es ihn nach dem Zurschaustellen des Schwierigen, nach dem Phantastischen, Bizarren. Wo jener sich mit dem Aufwand fremdartiger Kostüme, diagonalen Körperhaltungen u. dgl. begnügt hatte, bevorzugte Federico Massenaktionen wie in seinen Bildern für Orvieto und S. Francesco della Vigna zu Venedig oder bizarre Gegenstände gleich dem Jüngsten Gericht der Florentiner Domkuppel und dem Inferno der Divina Commedia, dem eine Serie phantastischer Entwürfe (in der Uffiziensammlung) entnommen sind[1]).

Verglichen mit seinem Landsmann und Zeitgenossen Barocci, der ihn hier und da beeinflusst hat, tritt das malerische Element bei Federico sehr zurück. Es genügt die Zeichnungen beider zu vergleichen, um die Verschiedenartigkeit ihrer Anschauung deutlich zu erkennen. Zuccari ist der geborene Zeichner, dem sich die Er-

1) Vgl. Corrado Ricci, La Divina Commedia di Dante Alighieri nell' Arte del Cinquecento, Mailand 1908.

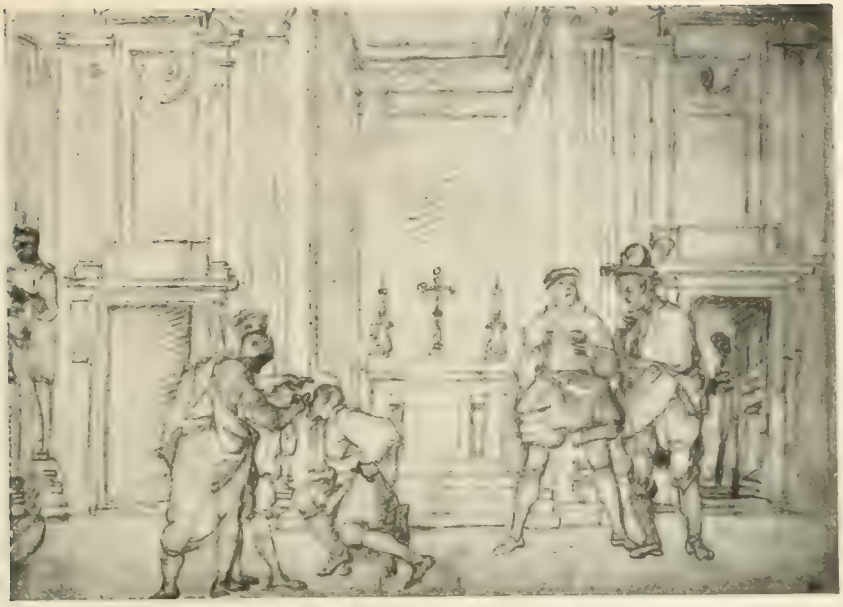

Abb. 183. Federico Zuccari, Künstler in Michelangelos Sagrestia Nuova. Zeichnung Paris, Louvre

scheinung in der Präzision der Linie restlos offenbart; über das Helldunkel hat er kaum etwas Persönliches zu sagen. In seinen Fresken überträgt sich die Vorzeichnung mit ihren geringen malerischen Versuchen unmittelbar in das ausgeführte Kunstwerk; diese Übertragung geschieht sozusagen mechanisch: die Inspiration hatte mit dem letzten der zahlreichen kompositionellen Entwürfe ihr Ende erreicht. Etwas besser steht es mit den Altar- und Tafelbildern, besonders soweit sie in der Farbe venezianischen Einfluss verraten. Aber auch hier darf man ihn weder mit Barocci noch etwa gar mit Paolo Veronese oder Tintoretto vergleichen.

Viele werden heute geneigt sein auf die Handzeichnungen Zuccaris als sein Persönlichstes, Eigenstes ein grösseres Gewicht zu legen als auf die ausgeführten Werke. In der Tat finden sich hier manchmal Reflexe aus der wirklichen Welt von einer Wahrheit und spontanen Unmittelbarkeit, die aufs stärkste überraschen. Höchst witzig beobachtete Details aus dem römischen Künstlertreiben jener Zeit enthalten unter anderen die Zeichnungen zur Lebensgeschichte seines Bruders Taddeo, die jetzt in verschiedenen Sammlungen (Louvre, Albertina, London, München) aufbewahrt werden. Auch sonst kommen genrehafte Zeichnungen Zuccaris nicht selten vor, zumeist in einer eigentümlichen Kombination von Kreide- und

Röteltechnik, die später von Giuseppe Cesari und den Florentinern des XVII. Jahrhunderts vielfach nachgeahmt worden ist. Porträts und Porträtgruppen in solcher Ausführung haben wegen ihrer fast miniaturhaften Zeichnungsmanier oft etwas an ältere deutsche Meister Erinnerndes, wie denn Zuccari eine besondere Freude daran gefunden hat, nach primitiven Vorlagen abzuzeichnen.

Trotz dieser eifrigen und ergebnisreichen Betätigung Federicos als Zeichner, die sicherlich noch die ihr zukommende Würdigung

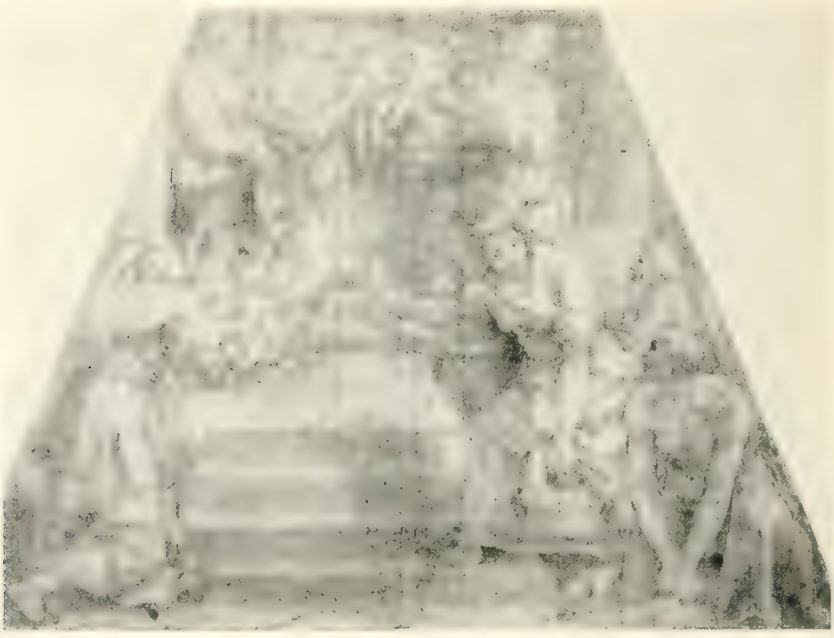

Abb. 184. Pasquale Cati, Darstellung im Tempel. Zeichnung
Berlin, Kupferstichkabinett

finden wird, bleibt doch sein eigentliches historisches Verdienst die vielseitige Förderung der monumentalen Malerei. Er hat sich mit Schöpfungen wie der Verkündigung des Collegio Romano, dem Hochaltarbild für S. Lorenzo in Damaso, den religiösen Historien in Orvieto und den Repräsentationsbildern in Venedig und Pavia in den Hauptgattungen als der einflussreichste, ja als der tatsächlich entscheidende Meister erwiesen. Überall begegnet man den Nachwirkungen seiner fruchtbaren Tätigkeit, nicht nur in ganz Mittel- und Norditalien, sondern auch jenseits der Alpen und selbst in der Malerei der Niederländer, der Spanier und Engländer.

Abb. 185. Pasquale Cati, Deckentresken der Cappella Altemps
Rom, S. Maria in Trastevere

Seine nächste und getreueste Anhängerschaft fand Federico Zuccari allerdings, wie es sich leicht begreift, in seiner engeren Heimat, dem Herzogtum Urbino und den Marken überhaupt. In Pesaro folgte Niccolò Trometta seiner Richtung, verband damit aber wie viele andere der gleichen Landschaft das Studium Baroccis, namentlich hinsichtlich des Kolorits. Sein Hauptwerk in Pesaro, das Hochaltarbild der Chiesa del Sacramento, verrät in dem Gottvater in der Engelglorie deutlich das Vorbild der Verkündigung des Collegio Romano (vgl. S. 456); die Verknüpfung des im unteren Teil dargestellten Abendmahles mit einer solchen Glorie beweist recht, wie gesucht und äusserlich man in der Auffassung biblischer Stoffe geworden war. Trotzdem verdient die vortreffliche Perspektive, das Kolorit und die relativ angemessenen Haltungen der Hauptfiguren Anerkennung. Unter den zahlreichen Fresken, die Trometta in römischen Kirchen ausgeführt hat, stehen die Deckenmalereien in der Tribuna von S. Maria in Aracoeli bei weitem an erster Stelle. Während die Gesamtdisposition und die Komposition der beiden Historien sowie des Mittelovals wieder ganz von Zuccari abhängig ist, gemahnt das helle, lebhafte Kolorit mehr an Barocci, der den Künstler besonders geschätzt haben soll. Die übrigen Fresken in der gleichen Kirche sind wesentlich ungünstiger zu beurteilen, wie denn schon Baglione die absteigende Entwicklung des Künstlers konstatiert, die ihn schliesslich zu einem oberflächlichen „pratico" und zum armen Manne gemacht hat.

Ein anderer Schüler Zuccaris aus Pesaro war Giovanni Giacomo Pandolfi. Im Gegensatz zu Trometta liegt das Schwergewicht seiner Tätigkeit auf den zahlreichen Altarbildern, die er für die Kirchen seiner Vaterstadt ausgeführt hat und in denen mehr als der Einfluss des Lehrers jener des Barocci zu erkennen ist. Ein Hauptwerk ist der Gekreuzigte mit Heiligen im linken Querschiff des Domes, durchaus baroccesk in der Hauptfigur und den Gewandungen der Nebengestalten, farbig durch das überwiegende kalte Blau und den schweren Gesamtton wenig erfreulich. Als Freskomaler zeigen ihn die seiner Spätzeit angehörigen Historien des Alten und Neuen Testamentes im Oratorium des Nome di Dio, eine Doppelreihe von Darstellungen, von denen die unteren in Chiaroscuro, die oberen in Farben ausgeführt sind. Diese recht schwachen Arbeiten lassen bedauern, dass nicht sein Schüler Simone Cantarini, der unter den Bolognesen des XVII. Jahrhunderts so ehrenvoll hervortritt, den an sich bedeutenden Auftrag erhielt. Pandolfi war übrigens gleich Cantarini ein gewandter Zeichner, wie die Blätter in den Uffizien (u. a. ein schönes Kinderfest, reproduziert bei Scacciati, Stampe in Vol. Nr. 280) beweisen. Auch der Palazzo

Bianco in Genua besitzt (unter dem Namen Salviatis) ein charakteristisches Blatt: schlafender Amor von Nymphen belauscht[1]).

Von Pasquale Cati aus Jesi (ca. 1550 bis ca. 1620) ist uns der Lehrer nicht überliefert worden, allein seine einst in grösserer Zahl vorhandenen Arbeiten zeigen den Zusammenhang mit dem Landsmanne Zuccari deutlich genug. Die eigentümliche sackende Schwere des Gewandwurfes, die Cati seinen Figuren zu geben liebt, scheint aber ausserdem auch starke Anregungen von seiten des Muziano vorauszusetzen. Eine seiner frühesten römischen Arbeiten ist die Laurentiusmarter in S. Lorenzo in Panisperna, ein in der zweiten Hälfte der vierziger Jahre entstandenes Kolossalfresko. Grosse Fortschritte weist Cati in der 1588 bis 1589 von Martino Lunghi erbauten, reich dekorierten Cappella Altemps in S. Maria in Trastevere auf (Abb. 185). Die Kapelle hat an den beiden Seitenwänden Freskodarstellungen des unter Pius IV. tagenden Konzils von Trient und des römischen Hofes unter dem gleichen Papste, ganz im Sinne von Zuccaris Zeremonienbildern komponiert und angenehm im Kolorit. Die in der dekorativen Gesamtwirkung sehr harmonische Decke weist eine ähnliche Einteilung wie jene der Kapelle Mattei von Taddeo Zuccari auf, wie denn auch die einzelnen Mariengeschichten in der Komposition an das gleiche Vorbild erinnern[2]). Originell das über dem Hochaltar angebrachte Doppelporträt Pius' IV. und des Kardinals Altemps.

Das weitere Schaffen des nach Bagliones Zeugnis viel beschäftigten Künstlers ist merkwürdigerweise ziemlich in Dunkel gehüllt. Man hat ihn augenscheinlich früh wieder vergessen, obwohl ein Werk wie die Cappella Altemps seiner Begabung als Dekorator kein schlechtes Zeugnis ausstellt. Ohne den Zuccari an Ursprünglichkeit gewachsen zu sein, leistet er auch zeichnerisch in der Erfassung komplizierter Bewegungen und Verkürzungen Erhebliches. Mit grosser Wahrscheinlichkeit ist ihm eine Reihe von Kompositionsentwürfen zuzuschreiben, durchweg lavierten Federzeichnungen auf farbigem Grunde, die in verchiedenen graphischen Sammlungen bald unter dem Namen Zuccari, bald unter dem des Cavaliere d'Arpino aufbewahrt werden. Die geschlossenste Gruppe dieser Blätter ist in München, u. a. die Madonna in Wolken mit Engeln (Nr. 2606), die Lünettendarstellungen der Verkündigung und Anbetung der Hirten (Nr. 2721) und eine Prozessionsdarstellung (Nr. 2737). Eine schöne Einzelgruppe befindet sich ferner in Darmstadt (A. E. 1397), endlich besitzt Leipzig in einer grossen, vertikal aufgeschichteten Kreuzabnahme den in kompositioneller Hinsicht bedeutendsten Bildentwurf Catis.

1) Reproduziert bei Grosso-Pettorelli, I disegni di Pal. Bianco, Mailand 1910.

2) Eine sehr genau durchgeführte, quadrierte Vorzeichnung zu der „Darstellung Christi im Tempel" (Abb. 184) im Berliner Kupferstichkabinett (als Pontormo).

Kapitel III

Federico Barocci

Unter allen mittelitalienischen Künstlern des späteren XVI. Jahrhunderts ist Federico Barocci aus Urbino (1535 bis 1612) die unabhängigste und einheitlichste, die innerlich reichste und — so darf man alles in allem wohl behaupten — die bedeutendste Persönlichkeit. Das Merkwürdige ist, dass Barocci nach Art und Umfang seines Schaffens keineswegs zu jenen universalen Naturen gerechnet werden kann, die sonst die Stärke dieser Periode und Schule bilden. Nur in seinen römischen Anfängen hat er sich in grossdekorativen Aufgaben im Sinne der Zeit versucht. Sein gesamtes späteres Schaffen aber gilt mit einer innerhalb seiner Zeitgenossen einzig dastehenden Beharrlichkeit und bewussten Selbstbeschränkung ausschliesslich dem Altar- und Andachtsbilde.

Die exemplarische Gewissenhaftigkeit seines Arbeitens hat die Bewunderer des Künstlers (die es zu allen Zeiten gegeben hat) vielfach veranlasst ihn aus der im allgemeinen übelbeleumdeten Epoche, der er nun einmal zeitlich angehört, herauszulösen und ihn mit den Carracci zusammen als einen „Reformator" der italienischen Kunst — oder wie diese Rolle sonst definiert wurde — hinzustellen. Dass er auf viele Spätere in tiefgreifender und mannigfacher Weise gewirkt hat, steht ausser Frage. In der malerischen Haltung seiner Bilder zumal sind Elemente vorhanden, die nicht nur im XVII. Jahrhundert, dem eigentlichen Zeitalter des Barock, fortgewirkt, sondern selbst noch die Künstler des Rokoko in stärkster Weise angeregt haben. Allein in allem, was seine Kunst sowohl den Absichten wie den Mitteln ihrer Wirkung nach kennzeichnet, bleibt er doch durch das allgemeine Wollen seiner Zeit mitbedingt, ja, er erscheint als einer der wichtigsten Exponenten dieses Wollens, gewissermassen als ein Kulminationspunkt der ganzen späteren Entwicklung des Cinquecento.

Das elementarste Streben dieser Periode war die Inbewegungsetzung jeder Art von bildmässiger Konfiguration. Bis auf Barocci hatte man die Bewegung in der Hauptsache mit linearen und plastisch formverdeutlichenden Mitteln erstrebt. Jetzt versuchte man auch die malerische Anschauungsweise der gleichen Tendenz dienstbar zu machen, mit dem Erfolge, dass der Eindruck des ständigen Fliessens

noch wesentlich intensiver ward. Das Auge huscht in Baroccis Bildern über Flächen von unbestimmter und anscheinend zufälliger Begrenzung hin, alle Farbtöne greifen in kaum fühlbarer Weise unter vielfachen gegenseitigen Brechungen ineinander über, die Modellierung des Dreidimensionalen verflüchtigt sich in ein Spiel mit der plastischen Form, die Gestalten selber endlich sind in den ruhelosen Fluss des Ganzen unlösbar verwoben.

Das irisierende Glitzern und Leuchten der Farbe, das an dem einschmeichelnden sinnlichen Reiz der Malerei Baroccis den greifbarsten, unmittelbarsten Anteil hat, war in der mittelitalienischen Malerei keineswegs ohne Vorgang. Wo sich in Rom oder Florenz malerische Tendenzen geregt hatten, gingen sie nicht, wie im italienischen Norden, nach der Seite eines warmen einheitlichen Tones, sondern richteten sich auf eine oft sehr raffinierte, kühle und helle Buntheit, auf ein jähes Gleissen und Funkeln, nicht auf das tiefe, ruhevoll-satte Glühen der Venezianer und Lombarden. Dieser Art war die koloristische Haltung in den Werken eines Rosso Fiorentino und Beccafumi gewesen. Es lässt sich nicht verkennen, dass auch Baroccis Werke ein gut Teil davon ererbt haben. Gewiss gehen sie an Kraft und Ursprünglichkeit der malerischen Anschauung über die römisch-florentinische Tradition ausserordentlich hinaus, aber es wäre verfehlt, sie mit allem Voraufgegangenen in einen prinzipiellen Gegensatz setzen zu wollen.

Das Farbenkonzert bei Barocci — der Künstler selber liebte den Vergleich koloristischer Wirkungen mit der Musik — ist von einer bis dahin nie geahnten Polyphonie und Abtönung der Instrumentation. Allerdings besitzt es nicht die Klangfülle und orchestrale Kraft der Venezianer oder eines Correggio, aber es nimmt durch die Schönheit und Geschmeidigkeit der Modellierung, die Feinheit und Eleganz der Stimmführung gefangen — Vorzüge, die erst das Rokoko wieder zu würdigen und weiterzubilden verstanden hat. Baroccis besondere Gabe sind die ganz zart ins Licht abgetönten perlmutterartigen oder changierenden Töne. Er besitzt eine Leidenschaft für die kaum noch wahrnehmbaren Abstufungen des hellsten, schimmerndsten Grau bis zum reinsten Weiss, für das allerdurchsichtigste Inkarnatpigment, überhaupt für alle Brechungen des Farbtones vermittelst der verzehrenden Helligkeit des Lichtes. Partienweise erinnern seine Gemälde manchmal an vergrösserte Pastelle — jene Technik, die der Urbinate mit solcher Meisterschaft in seinen Studien nach dem lebenden Modell zur Anwendung brachte.

Bei oberflächlicher Betrachtung könnte es so scheinen, als sei die ganze barocceske Welt entstanden als der spontane Ausdruck eines visionären, traumartigen Sehens. Eine solche Ansicht, die

zwischen dem künstlerischen Gestalten selbst und ihrem Ergebnis nicht klar scheidet, steht aber mit der stets am Modell hängenden Arbeitsweise des Künstlers in schärfstem Widerspruch. Gerade Barocci hat, wie seine wahrhaft unzählbaren Naturstudien ausweisen, sich mit einer Leidenschaftlichkeit sondergleichen an das Wirkliche geklammert. Zu jedem seiner Bilder existieren Zeichnungen, die sich auf alle, selbst die geringfügigsten Einzelheiten beziehen[1]), Blätter, an denen die Selbstverständlichkeit des Umschmelzungsprozesses der reinen Natur in künstlerische Anschauung das höchste Staunen hervorruft. Blätter, deren technische Leichtigkeit und Materialgerechtheit man ebenso geniesst wie ihre den subtilsten malerischen und stofflichen Reizen von menschlichem Fleisch, von Tuchen vielfältiger Art usw. nachspürende Sinnlichkeit. Selbst aus diesen Studien, die meist mit schwarzer und weisser Kreide, oft unter Zuhilfenahme von verschiedenartigen Pastellstiften auf getöntes Papier hingeschrieben sind, wird also Baroccis eminent malerische Konzeptionsweise deutlich. Schon bei den Elementen, aus denen er die Welt seiner Bilder schafft, ist das Zeichnerische als solches kaum vorhanden. Hier liegt der grundsätzliche Unterschied von den Manieristen des Vasari-Kreises und selbst von den Zuccari. Der Gedanke des Imflusseseins einer Komposition, der sie alle beseelt hat, gewinnt erst durch die Einführung des entscheidenden malerischen Faktors seinen beschwingten, jubelnden Ausdruck. Aus Baroccis Kompositionen kann tatsächlich nichts mehr herausgenommen werden, ohne dass alles aus dem Gleichgewicht gerät; es gibt in ihnen auch gar keine Einzelwerte mehr, die, aus ihrem Gefüge gerissen, noch für sich existieren könnten. Alles ist durch tausend Fäden miteinander verknüpft und durcheinander bedingt.

Baroccis Gestaltungsweise hat, so sehr sie den Eindruck des Zufälligen anstrebt und auch erreicht, etwas ausserordentlich Gesetzmässiges. Es liegt in ihr eine ähnliche Disziplin, eine ähnliche Fähigkeit des Aufbauens und Herausschälens eines Bildgedankens wie im Schaffen seines Landsmannes Raffael. Kompositionell geht der Künstler von den Zuccari, besonders von dem älteren der beiden, aus. Wie weit er auch mit Federico zusammenhing, lässt sich nach Verlust von dessen wichtigsten Arbeiten im Casino Pius' IV. schwer beurteilen. Jedenfalls übernimmt er von Taddeo das Prinzip der diagonalen Entwicklung des Raumes wie der diagonal in den Raum hineinführenden Haltung der Hauptträger des

1) Vgl. August Schmarsow, Federigo Barocci, ein Begründer des Barockstils in der Malerei, Leipzig 1909, mit den Ergänzungsbänden über Baroccis Zeichnungen, Leipzig 1909, 1911ff., ferner die reich illustrierte Studie von F. di Pietro, Disegni sconosciuti e disegni finora non identificati di Federigo Barocci negli Uffizi, Florenz 1913.

figürlichen Aufbaues. Ja, dieses Schema gewinnt bei ihm eine noch wesentlich erweiterte Bedeutung; seine Altarbilder mit dramatischen Vorwürfen weisen meist zwei sich kreuzende Raumdiagonalen auf, in deren Brennpunkt sich die Hauptfigur bzw. die Hauptszene befindet. Auch in den Figuren des Vordergrundes verstärkt sich die diagonale Tendenz noch wesentlich. Barocci gibt hier oft eine Ansicht von halb oben, wodurch die bildeinwärts gerichtete Tendenz der Gestalten im Vordergrunde noch kenntlicher wird. Es entsteht auf diese Weise ein bestimmter Typ von baroccesker Repoussoirfigur: halbe Bildeinwärtsdrehung bei Betonung der Sicht von halb oben, seitlich ausgestreckte Arme, nach unten sich verbreiternder Gewandschwall (bei kniender und sitzender Gestalt).

Alle diese kompositionellen Auskünfte, zu denen sich logischerweise die Rückverlegung der Haupthandlung in den Mittelgrund gesellt, stehen natürlich ihrem Wesen nach auf der gleichen Linie des künstlerischen Empfindens und Gestaltens wie die Kunstmittel des Manierismus, ja, sie sind mit ihnen geradezu identisch oder aus ihnen herausentwickelt[1]. Baroccis Verdienst bleibt dagegen die lebensvollere Interpretation des Schemas, die feinere geistige Motivierung, ferner die bessere Fügung der Komposition selber und nicht zuletzt der frische Zug der Natur, den auch die kleinsten Einzelheiten seiner Bilder atmen. Niemals überschreitet er in der räumlichen Disposition die Grenzen des dem Auge Angenehmen; selbst in seinen figurenreichsten Altargemälden weiss er jenes Vollgestopfte und Grelle zu vermeiden, das die Massenszenen der Zuccari meist so abstossend macht.

Man hat den Urbinaten häufig als einen Nachahmer oder Fortsetzer Correggios bezeichnet. Das Verhältnis zu diesem grossen Neugestalter verdient eine nähere Charakterisierung. Die Überlieferung will wissen, dass Barocci die Bekanntschaft mit dem Meister von Parma durch einen Künstler gemacht habe, der Pastellzeichnungen und Kartons nach seinen berühmtesten Werken aus Norditalien mitgebracht haben soll. Wie es sich hiermit auch verhalten mag: soviel scheint festzustehen, dass Barocci die Hauptwerke Correggios entweder nur aus irgendwelchen Kopien oder Nach-

1) Wie nahe sich Barocci in seinen kompositionellen Gepflogenheiten noch mit der „klassischen" Tradition der Hochrenaissance berührt, zeigt die von Wölfflin vorgenommene Gegenüberstellung des lionardesken Abendmahltypus mit dem des Barock (Tiepolo), wobei Baroccis Darstellung in Urbino (vgl. Abb. 191) als Zwischenglied angenommen wird (Kunstgeschichtliche Grundbegriffe, München 1915, S. 95f.). Obwohl Barocci von der flächenhaften Ausbreitung der Szene bereits mit Entschiedenheit loszukommen trachtet, bleibt er Lionardo „doch darin noch verwandt, dass die Schichtung in einzelnen Raumstreifen deutlich erhalten geblieben ist."

bildungen oder höchstens — was indessen blosse Vermutung bleiben muss — aus einem vorübergehenden, kurzen Aufenthalt in Parma kennen gelernt hat. Die Dinge lägen hier also ähnlich wie bei Taddeo Zuccari, bei dem die Beziehung zu Correggio durch jenen Daniello da Parma hergestellt wurde. Und in der Tat reicht die Verwandtschaft des baroccesken Stiles mit dem correggesken nicht so weit, wie es auf den ersten Blick scheint. In der Farbigkeit seines Helldunkels geht der Urbinate über den Oberitaliener ganz wesentlich hinaus, nicht minder in der räumlichen Verwertung des Diagonalenprinzips — bleibt nur jenes Wogen und Fluten des Konturs, jenes unregelmässige Spiel der Flächen, jene unbestimmte, „malerische" Wirkung des Bildeindrucks, die allerdings beiden gemeinsam ist. Es sind verwandte Temperamente, verwandt auch in ihrem sensitiven Verhältnis zu den menschlichen Empfindungen und Leidenschaften — Barocci indes stets eine Nüance zarter, geistiger, erdenferner —, ihre Wege verlaufen in einer ähnlichen Richtung, allein sie führen zu verschiedenen Zielen.

Trotz seiner eminenten malerischen Begabung ist Barocci in seinem Verhältnis zum menschlichen Körper, besonders zu seiner klaren Artikulierung und dem präzisen Funktionieren der Scharniere, nicht minder Mittelitaliener als irgendein anderer. Mag das körperliche Motiv manchmal unter dem Schwall des Gewandwurfes zurücktreten, es lebt dennoch mit vollster Bestimmtheit unter der malerisch verdeckenden Hülle. Nie findet sich jenes gezwungene, leere Posieren wie bei vielen Manieristen, zumal des Vasari-Kreises, sondern stets ein natürliches, bequemes körperliches Sichgehaben. Bellori erzählt, dass der Künstler seine Modelle zu befragen pflegte, ob sie diese oder jene Stellung als natürlicher empfänden und änderte dann nach ihren Angaben. Auch die Wiedergabe des Gewandwurfes, so stark sie nach der Seite des Flutenden, Weichen stilisiert ist, stützt sich auf das intimste Studium der Natur. Es gibt bei Barocci keine Draperiemotive, die bloss für sich existieren. Unter allen atmet die lebensvolle menschliche Gestalt.

So reich das Bild der künstlerischen wie menschlichen Persönlichkeit Baroccis ist, so bewusst hat er alles, was er auszudrücken hatte, auf das eine, an bedeutenden Möglichkeiten reiche Gebiet des Altarbildes und des mit ihm verwandten religiösen Andachtsbildes konzentriert — mit ganz wenigen, allerdings um so bemerkenswerteren Ausnahmen. So ist eine an Zahl nicht sehr imposante, wenn auch immerhin stattliche Reihe von Werken entstanden, von denen ein jedes selbständige Bedeutung besitzt, als Ausdruck einer besonderen, durch Liebe und Vertiefung gewon-

Abb. 180. Federico Barocci, Martyrium des hl. Sebastian
Urbino, Dom

nenen Idee. Schon die Zeitgenossen empfanden die Schöpfungen des Meisters als einzigartige Kostbarkeiten, nicht vergleichbar mit den Arbeiten der römischen Zeitgenossen. Kaum ein anderer Künstler ist denn auch damals so stark zur Vorlage in graphischen Blättern benutzt worden wie er, der übrigens selber durch seine wenigen Radierungen der reproduzierenden Kunst die stärksten Anregungen nach der Seite malerischen Sehens in Schwarz-Weiss vermittelt hat.

Die Welt, die sich in Baroccis Altarbildern aufbaut, ist mannigfaltig und doch in ihrer Art ausserordentlich einheitlich. Am unmittelbarsten wirkt der Meister da, wo er die reine Idyllik des häuslichen Lebens mit dem verklärenden Schimmer seiner gemütvollen und anmutigen Phantasie übergiesst, wie in seinen verschiedenen heiligen Familien, denen stets eine besondere, sinnvoll durchgeführte Invenzione zugrunde liegt. Aber die idyllischen und genrehaften Züge dringen auch in Gegenstände von ernsterer Schattierung ein, wie in Szenen aus dem Leben Christi und der Heiligen; bald begleiten und mildern sie hier das Grausige, bald bereichern sie dort das Bild eines festlich bewegten Geschehens. In der dramatischen Ausschmückung feierlich-symbolischer Vorgänge der Heiligen Schrift ist Barocci unerreichter Meister. Man muss allerdings bei Werken wie dem Tempelgang Mariä in der Chiesa Nuova bedenken, dass es die religiöse Empfindung eines ausgesprochenen Südländers ist, die sich hier zur Geltung bringt. Alles Innerliche, Mystische des biblischen Vorganges wird in äussere Bewegung und Handlung umgesetzt. Aber wie fein ist in jeder Gestaltung die seelische Anteilnahme nachempfunden, wie mannigfaltig abgestuft ist der Grad der religiösen Andacht, wie liebenswürdig und menschlich selbst die allzumenschliche blosse Neugier ausgedrückt! Nur in wenigen Werken steigert sich das ruhig-bewegte Geschehen zu höchster dramatischer Kraft, so vor allem in der Kreuzabnahme und dem Martyrium des hl. Vitalis. Rein künstlerisch genommen entfaltet Barocci indes gerade in diesen Fällen das Maximum seiner Kraft. Uns Heutige stört vielleicht der enge Zusammenhang solcher Werke mit den manieristischen Bestrebungen der Zeit. Aber dem hohen, leidenschaftlichen Pathos, das aus ihnen spricht, kann sich auch der nicht entziehen, dem beispielsweise die innerlich kalte Dramatik eines Federico Zuccari nichts zu sagen hat.

Gegen das Ende seines Schaffens hin wendet der Meister sich immer stärker dem Visionären und Ekstatischen zu. Der Ausdruck des Überirdischen, dem Himmel Zugekehrten gibt Schöpfungen wie der Assunta in Dresden und der Kreuzigung in Genua ihre

Abb. 187. Federico Barocci, Der Stab Mosis wird zur Schlange (Zeichnung)
Florenz, Uffizien

ganz eigene magische Gewalt. Der Himmel öffnet sich, Engelscharen schweben herein, nicht mehr jene halbdekorativen Puttenzutaten der früheren Werke, sondern Gestalten von mächtig auf-

rauschendem Flügelschlage, eindrucksvolle Boten eines höheren Daseins. Von Schmerz und Schauern des Mitgefühles gepackt, vereinigt sich das Überirdische dem Irdischen. Ein übernatürliches Licht flammt auf, das sich in den Sphären des Himmels und den endlosen Fernen der Landschaft ins Unermessliche, Ewige verliert. —

Baroccis Leben verläuft in einem verhältnismässig engen, äusserlich sehr unscheinbaren Kreise, fern von allen Ereignissen des grossen Lebens, wie sie den Lebensgang Vasaris oder Federico Zuccaris so stark beeinflusst haben. In Urbino 1535[1]) geboren, trat er in das Atelier Battista Francos ein, der 1546 die im ersten Buch erwähnten Malereien in der Kathedrale vollendet hatte, und zeichnete bei ihm eifrig nach Gipsabgüssen und Antiken. Nach Francos Fortgang kam er zu dem Architekten Bartolommeo Genga in Pesaro, machte in der herzoglichen Guardaroba Studien nach Tizian und anderen Meistern und begab sich um 1550 nach Rom, hauptsächlich um Raffaels Werke kennen zu lernen[2]). Aus der Zeit unmittelbar nach diesem ersten römischen Aufenthalt sind zwei Altarbilder Baroccis im Dom zu Urbino erhalten. Nicht völlig gesichert erscheint die für den Künstler noch durchaus uncharakteristische hl. Cäcilie, die tatsächlich nicht viel mehr ist als eine freie Kopie der berühmten Raffaelschen Cäcilie in Bologna, allerdings mit verändertem Kolorit (der Künstler kannte seine Vorlage wahrscheinlich nur aus dem — leicht abweichenden — Stiche des Marc Anton). Wesentlich bedeutender und persönlicher ist das Martyrium des hl. Sebastian (Abb. 186), das in der freilich noch sehr beengten diagonalen Komposition und der Gestalt des Bogenschützen schon gewisse correggeske Anregungen aufweist. Die in der Höhe thronende Madonna verrät wieder den bestimmenden Einfluss von Baroccis grossem Landsmann.

Die erste ganz freie Arbeit des Künstlers entstand kurz nachdem er von neuem nach Rom übergesiedelt war: es ist die 1561 bis 1562 geschaffene Freskoausmalung einer Decke in dem Casino Pius' IV. im Vatikan, an der er mit einigen Gestalten von Tugenden und der hl. Familie im Gewölbespiegel beteiligt war[3]). Man trifft hier einen ähnlichen Versuch wie bei den Zuccari, die Manieren Raffaels und

1) Vgl. F. Madrazo's Widerlegung des früher angenommenen Geburtsdatums 1528 in der Festschrift Studi e Notizie su Federico Barocci, Florenz 1913.

2) Eine Skizze nach Raffaels Disputa in den Uffizien (Nr. 11520) legt von diesen Studien Zeugnis ab. Das Blatt muss der Unsicherheit des Striches nach sehr früh datiert werden. Vgl. F. di Pietro, a. a. O. S. 2.

3) Über das Casino Pius' IV. und Baroccis Anteil an seiner Ausmalung vgl. W. Friedländer, Das Kasino Pius IV., Leipzig 1912.

Abb. 188. Federico Barocci. Kreuzabnahme (1569)
Perugia, Dom

Correggios miteinander zu vereinigen, und die Lösung ist von einer Anmut und Leichtigkeit, die über die nicht sehr freskohafte Malweise hinwegsehen lässt. Wenn bei den schwungvoll bewegten und drapierten Tugenden das Vorbild Raffaels stärker hervorscheint, so in der hl. Familie jenes des Correggio. Es äussert sich sehr vernehmlich in dem Typus der Madonna und kompositionell in der starken Verwendung der Diagonale, die auch bereits innerhalb der Figuren in dem charakteristischen Sinne auftritt. Die leidenschaftlich bewegte Verkündigung im Mitteloval des zweiten Zimmers tendiert vielleicht noch stärker zu Correggio; es ist der erste bedeutende Helldunkelversuch Baroccis, zugleich eine seiner kühnsten, dramatisch wirkungsvollsten Inspirationen. Dagegen ist eine Darstellung Mosis, zu dem Gottvater spricht, die sich unter F. Zuccaris Friesdarstellungen im grossen Saal des Belvedere befindet, hauptsächlich als isolierter Versuch des jugendlichen Künstlers im Historienbilde von Interesse (vgl. die Kompositionszeichnung Abb. 187).

Auf Grund dieser wenigen in Freskotechnik ausgeführten Arbeiten bezeichnete Vasari den werdenden Künstler ahnungsvoll als „giovane di grande aspettazione". Die grosse Beachtung, die sein Talent so früh fand, sollte ihm indessen zum Unheil ausschlagen. Neidische Rivalen machten den Versuch ihn zu vergiften. Zwar gelang der schändliche Plan nicht restlos, aber Barocci trug ein schweres inneres Leiden davon, das ihn zwang Rom zu verlassen (vielleicht 1564) und längere Zeit die künstlerische Tätigkeit aufzugeben. Man hat diese von Bellori berichtete Geschichte bezweifeln wollen, doch wird sie durch deutliche Anspielungen in Baroccis Briefen bestätigt. Sobald er leidliche Genesung gefunden hatte (völlig verliess ihn sein Übel zeitlebens nicht), versenkte er sich in der weltabgeschiedenen Ruhe Urbinos ganz in jenes intensive Schaffen auf dem Gebiete des Altarbildes, dessen ständig aufsteigende Linie fortab seine gesamte Entwicklung bestimmt. Die frühesten Gemälde in dieser bedeutungsvollen Reihe sind eine Madonna, vor der Johannes der Evangelist kniet und eine dreifigurige Sacra Conversazione, beide heute in der Pinakothek von Urbino aufbewahrt. Bei dem ersten dieser beiden Bilder ist die Verwandtschaft mit der hl. Familie des Casino Pius' IV. besonders eng, während die Madonna di S. Simone schon einen Versuch grossartigerer Gestaltung, nicht ohne einigen Einfluss von Correggios Madonna di S. Giorgio (Dresden), aufweist. Das Kolorit ist, verglichen mit den helleren und bunteren Bildern der späteren Zeit, ziemlich gehalten (charakteristisch sind grünblau, braunrot, grau, oliv) und reich an überraschenden Feinheiten, die Ausführung pastoser als in der Folgezeit.

Abb. 189. Federico Barocci, Madonna del Popolo (1579)
Florenz, Uffizien

Hat sich Barocci bisher von dramatischer Erzählung, ganz im Gegensatz zu Federico Zuccari, fast ängstlich ferngehalten, so führt ihn ein monumentaler Auftrag, das 1569 vollendete grosse Altarbild der Kreuzabnahme für den Dom von Perugia, nahezu unvermittelt auf dies Gebiet (Abb. 188). Die Darstellung selbst, die ein Maximum von Bewegung und Ausdruck, eine völlige Herrschaft über alle Verkürzungen des menschlichen Körpers in den verschiedensten Konfigurationen erfordert, ist bezeichnenderweise das bevorzugte Thema der späten römisch-florentinischen Renaissance. Es genügt, abgesehen von Ricciarelli, an Künstler wie Jacopino del Conte, Salviati, Alessandro Allori usw. zu erinnern. In der allgemeinen Anordnung fusst auch Barocci deutlich auf dem Fresko Danieles da Volterra in der SS. Trinità de' Monti. Aber wenn schon der figürliche Aufbau dem Vorbilde gegenüber neben vielen Ähnlichkeiten manche entscheidende Verbesserungen zeigt (wie z. B. die in der Beziehung zur oberen Bildhälfte sehr günstige Umkehrung der Mariengruppe), so hat das Ganze durch das zum erstenmal voll entwickelte, gleichsam spukhaft über die ganze Szene hinhuschende Helldunkel vollends einen neuen Sinn erhalten. Alle diese in heftig bewegte, vielfach im Winde flatternde Gewänder gehüllten Gestalten dienen in erster Linie als Träger des Lichtes und damit als Faktoren jener zuckenden, unruhigen Bewegung, die das Ganze durchwogt, im stetigen Wechsel der äusserst differenzierten, im ganzen darum sehr gedämpft wirkenden Farbtöne. Baroccis Schöpfung erhält durch dies Komponieren mit Bewegung und Licht eine ganz aussergewöhnliche Bedeutung für die zum Barock hindrängende Entwicklung; und in der Tat haben reine Seicentisten wie Cigoli daran wieder und wieder gelernt.

Kaum minder bedeutungsvoll waren zwei im nächsten Jahrzehnt geschaffene Altarbilder, die 1579 gemalte, hochgefeierte Madonna del Popolo für Arezzo (heute in den Uffizien; Abb. 189) und das für Ravenna bestimmte, jetzt in der Brera aufbewahrte Martyrium des hl. Vitalis (erst 1583 beendet; Abb. 190). Als Kompositionen folgen beide dem Schema der sich kreuzenden Diagonalen: in der ungewöhnlich figurenreichen Madonna del Popolo bleibt der Kreuzungspunkt unbetont, während er auf dem Marterbild von dem gesteinigten Heiligen eingenommen wird. Das zweite Gemälde ist als Komposition die reifere Leistung, aber das Aretiner Bild hat die grössere Intimität und Naturnähe voraus; trotz der gliedernden Wirkung des Diagonalenkreuzes bliebe hier freilich die gedrängte Fülle all der verschiedenen genrehaften Motive unerträglich, fasste nicht ein äusserst geistreiches Spiel von Licht und Schatten die einzelnen Gruppen als malerische Einheiten zusammen.

Abb. 190. Federico Barocci, Martyrium des hl. Vitalis (vollendet 1583)
Mailand, Brera

Man kann die Madonna del Popolo und das Vitalis-Martyrium gewissermassen als ein Ausklingen der römischen Eindrücke Baroccis auffassen[1]), als letzte Versuche mit den Vertretern der monumentalen Freskohistorie im Altargemälde zu konkurrieren. Seit der 1582 entstandenen, von fern an Raffael anklingenden Grabtragung Christi beginnt nun aber eine Art Reaktion auf die pathetische Anspannung der Kreuzabnahme, ein intimes Sichversenken, das dem innigen, nicht so sehr starken als zarten Empfinden des Künstlers am besten entspricht. Auf der gleichen Bahn bewegt er sich in drei Altarbildern aus der Mariengeschichte, von denen zwei, die aus den achtziger Jahren stammende Heimsuchung und der Tempelgang Mariä von etwa 1594, noch heute in S. Maria in Vallicella (Rom) sind, während die Beschneidung Christi (1590) aus Pesaro in den Louvre gelangt ist.

Unter diesen heiligen Vorgängen ist die Heimsuchung naturgemäss am anspruchslosesten behandelt. Der Tempelgang, der nicht wie etwa bei Tizian in friesartiger bzw. reliefmässiger Reihung entwickelt, sondern in vertikaler Tendenz in die Raumtiefe hineingeführt ist, schiebt vermittelst eines Treppenmotives die Hauptszene stark nach oben und rahmt sie mit einer ziemlich reichen Architektur ein, während die Nebenfigurengruppen des Vordergrundes in steiler Führung der Diagonale ebenfalls das Zentrum betonen. Auf der Beschneidung tritt die äusserst pikante und mit allen Reizen des scheinbar Zufälligen klug rechnende kompositionelle Lösung gegenüber dem Reiz der in farbigen Flächen zueinander gestimmten Töne (unter denen rosa und gelb einerseits, blau und graubraun andererseits dominieren) ganz zurück. Ein Detail wie das malerisch prachtvoll behandelte Stilleben der Schalen und Kannen im Vordergrund gewinnt vor der weiten neutralen Bodenfläche eine Wirkung im Verhältnis zum Ganzen, die von fast beunruhigendem Wirklichkeitscharakter ist. Auch die in räumlicher Diagonale hereinschwebenden beiden Engel fallen aus dem Rahmen der eigentlichen Darstellung nahezu heraus. Man möchte beinahe glauben, dass das Bild ursprünglich so gedacht war, wie es auf der schönen Kompositionszeichnung in den Uffizien (Nr. 818) erscheint. Diese ins Breitformat eingegliederte Fassung beschränkt sich auf den Hauptvorgang, der dabei sprechender, wirkungsvoller herauszukommen scheint als auf dem ausgeführten Bild. Allein wenn man an

1) Eine direkte römische Reminiszenz in der Madonna del Popolo ist nachzuweisen: die Gruppe der Mutter mit Kind im Vordergrund ist dem analogen Motiv in einer der biblischen Historietten der Loggien (Anbetung des goldenen Kalbes) frei nachgebildet. Vergl. G. Cantalamessa in „Studi e Notizie su F. Barocci", S. 29 ff.

die Aufgabe denkt, die das Bild auf dem Altar zu erfüllen hatte, wird man die Notwendigkeit der Erweiterung durchaus begreifen. Erst durch sie erhält das Ganze seinen architektonischen Vertikalaufbau, wird es erst befähigt, im Raume der Kirche dominierende Geltung zu erlangen.

Kompositionell steht die Einsetzung des Abendmahles, die uns Barocci in dem Bilde von S. Maria sopra Minerva und jenem des Doms von Urbino geschildert hat, auf der gleichen Linie wie die Altargemälde von S. Maria in Vallicella. Das Bild in der Minerva

Abb. 101. Federico Barocci. Das hl. Abendmahl
Urbino, Pinakothek

(aus den neunziger Jahren) bringt wieder die Hinaufschiebung der Hauptszene, die diesmal, vielleicht aus Rücksicht auf das schlechte Licht der Kirche, hell beleuchtet gegen den dunklen Vordergrund absticht. Durch das zentrale Motiv des Stehens Christi inmitten der niederknienden Apostel unterscheidet sie sich wesentlich von dem gewöhnlichen Schema, dem die bereits herangezogene spätere urbinatische Darstellung (Abb. 191, vgl. auch S. 475) nähersteht. So fein empfunden in beiden Gemälden manche Motive und malerische Gedanken sind, so fühlt man doch, dass Barocci dem feierlichen, gehaltenen Ernst des Gegenstandes nicht voll gerecht wird.

Besonders in dem Abendmahl von Urbino leidet der geistige Inhalt der Szene unter dem mit behaglicher Breite im Vordergrund entfalteten Apparat der Mahlzeit wie unter dem allzu durchsichtigen (in der Reihe der oben schwebenden Engel wiederholten) Schema der diagonalen Komposition. Noch weiter hat sich Barocci in einem Altarbilde für den Mailänder Dom (von 1600), das die Lossprechung des Kaisers Theodosius durch Ambrosius darstellt, von seinem engeren Gebiete entfernt, ohne doch an den künstlerischen Mitteln wesentlich zu verändern.

Vielleicht die eigenste Domäne des Künstlers sind die zahlreichen Mariendarstellungen, die von den Anfängen bis in die spätesten Jahre seines Schaffens reichen. Es sind durchweg mittelgrosse Tafelbilder und Altarstücke von zartester menschlich-religiöser Empfindung, denen meist ein liebenswürdiges novellistisches Motiv zugrunde liegt. In malerischer Hinsicht grenzen sie durch die Feinheit ihrer Nüancierungen, durch den Reiz der weichen und doch präzisen Technik an das Unbegreifliche. Von ihrer ausserordentlichen Beliebtheit zeugt eine unübersehbare Menge von Wiederholungen, guten und schlechten Kopien, freien Versionen und Nachahmungen. Haupttypen der Madonna mit Kind bzw. der hl. Familie sind die etwa 1570 entstandene Ruhe auf der Flucht der vatikanischen Pinakothek (Abb. 192), die ganz genrehafte Madonna del Gatto in der Londoner Nationalgalerie und der ehemals in der Galerie Orléans aufbewahrte Besuch Elisabeths bei Maria. Bei allen diesen Bildern, zu denen noch das 1597 auf Grund zahlreicher Kompositionsentwürfe ausgeführte Helldunkelstück der Geburt Christi im Prado (Abb. 193) hinzukommt, ist das (allerdings sehr frei befolgte) Vorbild der Madonnenbilder Correggios deutlich[1]). Es ist recht im Geiste Baroccis, dass er in der Ausmalung einer Szene bis zu den unscheinbarsten Zufälligkeiten herabgeht: kann er sich doch in dem ehemals beim Herzog von Orléans befindlichen Bilde nicht das Motiv einer Katzenmutter versagen, die zu Füssen der Madonna ihre Jungen säugt und, durch den plötzlichen Besuch der Elisabeth emporgeschreckt, sich grimmig zur Abwehr erheben will. Überhaupt geniesst die Katze, als das gehätschelte Haustier der Italiener, in Baroccis Mariendarstellungen ein gewisses Vorrecht.

1) Einen direkten Hinweis auf die Ableitung der Ruhe auf der Flucht aus Correggios Madonna della Scodella bietet eine Zeichnung in den Uffizien (Nr. 11505), die den hl. Joseph aus dem Bilde Correggios als Aktfigur und im Gegensinn (also wohl nach einem Stich) frei wiederholt. In dem ausgeführten Bilde ist diese Anlehnung indessen kaum noch fühlbar. Ohne Kenntnis der Uffizienzeichnung wäre sie kaum festzustellen. Vgl. F. di Pietro, a. a. O. S. 18f.

Im Mittelpunkt der dem Marienkult gewidmeten Produktion des Meisters stehen zwei unter sich naheverwandte Schöpfungen: die Altarbilder mit der Darstellung der Verkündigung und dem Noli me tangere. Beides hochberühmte und oft wiederholte Werke,

Abb. 192. Federico Barocci, Die Ruhe auf der Flucht
Rom, Vatikanische Pinakothek

zumal die Verkündigung, die durch Barocci selber in geistreicher Weise in eine mit Stichelarbeit kombinierte Radierung übertragen worden ist. Sie ist die frühere und schlichtere Komposition. Für die Kapelle des Herzogs Francesco Maria II. in Loreto geschaffen (1582 bis 1584), wird sie heute in ziemlich verdorbenem Zustande

in der vatikanischen Pinakothek aufbewahrt. Malerisch ist sie auf eine helle, nahezu silbrige Tonalität aufgebaut; in kompositioneller Hinsicht liegt ihr die von rechts nach links aufstrebende Diagonale zugrunde. Sowohl die Figur der Maria wie die kniende Gestalt des Engels atmen ganz den Zauber der keuschen baroccesken Religiosität. Nur der bei dem Künstler häufige Ausblick auf das Schloss von Urbino erweitert ein wenig die Intimität der Szene. Zugleich gibt er einen Hinweis auf den Stifter des Bildes.

Psychologisch vertiefter und dramatischer wirkt das von 1590 datierte Noli me tangere der Münchener Pinakothek. Der dargestellte Augenblick ist von höchster Beredsamkeit, und besonders der staunende Ausdruck der hl. Magdalena besitzt eine ergreifende Eindringlichkeit. Der prunkende Mantel, den die Kniende trägt, wirkt nicht störend, da er mit dem Ganzen dieser empfindungsvollen Gestalt eine völlige Einheit bildet. — Sowohl von der Verkündigung wie von dem Noli me tangere existieren ausser dem Hauptexemplar mehrere Repliken: von beiden eine vorbereitende Fassung in den Uffizien, ausserdem eine abweichende Werkstattswiederholung der Verkündigung im Ateneo zu Pesaro, eine andere Replik in Kopenhagen und von dem Noli me tangere ein geringeres Exemplar in der Galerie Corsini in Rom.

In seiner späteren Zeit hat Barocci noch einmal auf das Thema der Verkündigung zurückgegriffen. Das Bild, dessen Original heute verschollen ist, wurde von Valentine Green in Schabkunstmanier nachgebildet. Die Madonna ist hier, von der Botschaft betroffen, im Begriff in sich zusammenzusinken, während der Engel durch starken Kontrapost der Bewegung eindrücklicher wirkt als in jener früheren Fassung. Die Diagonale verläuft demnach auf diesem Bild in umgekehrter Richtung, d. h. aufsteigend von der Madonna zu dem Engel, auf dem diesmal der stärkere Akzent ruht.

Für das monumentale Wollen und die Fähigkeiten Baroccis im Kirchenbild der höchsten Gattung sind einige Werke des reifen Meisters charakteristisch, die in verschiedener Weise das Thema der Madonna in der Glorie behandeln. Etwa der Zeit der Verkündigung im Vatikan gehört die Madonna di S. Lucia des Louvre an, eine im gleichschenkligen Dreieck aufgebaute streng symmetrische Komposition, auf der die Gestalt der Himmelskönigin, nur wenig über das Irdische erhoben, thront. Äusserst wirkungsvoll ist der Gegensatz zwischen dem in seine Lektüre vertieften hl. Antonius Abbas und der lebhaft dem Christkind zugewandten hl. Lucia. Auch in malerischer Beziehung ist der Kontrast des reichen Messgewandes bei dem Bischof zu den zuckenden Gewandfalten der Gegenspielerin aufs glücklichste herausgebracht.

Abb. 193. Federico Barocci, Geburt Christi 1597
Madrid, Prado

Reicher und architektonischer erscheint das Thema der Mater gloriosa in der Madonna von Cagli (Urbino, Pinakothek) behandelt. Die Komposition ist nun von ausgesprochener vertikaler Schichtung. Auf Wolken, die von einigen Putten gestützt werden, thront hoch oben die Muttergottes. Aus der Glorie, die sich um sie öffnet, lösen sich unbestimmt zahllose Cherubimköpfe los. Unten

aber ein reiches, dynamisch gesteigertes Arrangement von Heiligen, dessen dramatische Akzente in der reinen Symmetrie der oberen Bildhälfte zu feierlich ruhiger Harmonie zusammenklingen[1]).

Zum höchsten Pathos der Verzückung und einem selbst bei Barocci kaum je ähnlich leidenschaftlich wiederkehrenden Taumel ekstatischen Sehens erhebt sich die Madonna del Rosario in Senigallia (1588 bis 1591). Ursprünglich sollte der hl. Dominicus, dem von der Madonna der Rosenkranz überreicht wird, von anderen Heiligen begleitet sein, wie einige Zeichnungen in den Uffizien (Nr. 11470, Vorder- und Rückseite) erkennen lassen. In dem ausgeführten Bild hingegen (Abb. 194) ist der Heilige, dessen Haltung höchste Ekstase ausdrückt, allein gegen eine weite, nächtlich dunkle Ferne gestellt. Über ihm eine Vision von nie geahnter Gewalt und Glut der Empfindung: die Himmelskönigin, einbezogen in den stürmisch rotierenden Schwung einer Engelglorie, in der es von Bewegung und magischen Helldunkelwirkungen überzuströmen scheint. Noch einen Grad weiter geht die ganz späte Dresdner Assunta. Hier wird auch die untere Bildhälfte mit der Gruppe der um das Grab versammelten Apostel mitgerissen von der Dynamik des Helldunkels und der ungezügelten Wildheit des Rhythmus.

An das Thema der Leidensgeschichte Christi hat sich Barocci bezeichnenderweise nur in ganz wenigen Fällen herangewagt. Das gewaltigste Beispiel aus seiner früheren Zeit, die Kreuzabnahme in Perugia, wurde bereits erwähnt. Ausserdem aber gibt es noch einige Darstellungen des Gekreuzigten selber von seiner Hand, die zu seinen stärksten Leistungen gehören. Eine frühe Arbeit ist der starr frontal-symmetrische Kruzifixus in der Pinakothek von Urbino mit den Figuren der Maria und des Johannes, in denen der Versuch mit Hilfe der räumlichen Diagonale zu komponieren noch von ziemlicher Befangenheit zeugt. Fast ungeschickt wirkt die unmotivierte Drehung der Körper der Madonna und des Jüngers im Sinne der Raumdiagonale, nicht minder das Übertriebene und Gesehraubte in ihrer ganzen Haltung. In dem grossartigen Genueser Kruzifixus mit dem hl. Sebastian und der Gruppe der ohnmächtigen Muttergottes mit Johannes, einem der eindrucksvollsten Spätwerke des Meisters (Mitte der neunziger Jahre) ist kaum noch ein Zusammenhang mit jenem Jugendversuch zu ge-

1 Eine noch reichere Fassung des Themas der Madonna in der Glorie enthielt die Concezione (1608 in den Cappuccini aufgestellt) von Macerata, die 1799 von den Franzosen verbrannt worden ist. — Die Madonna auf Wolken mit Heiligen und Engeln im Sodalizio dei Piceni in Rom verrät in der plagiathaften und ungeschickten Verwendung baroccesker Zeichnungsvorlagen und Bildmotive verschiedener Art (u. a. der Engel aus der Beschneidung im Louvre) die Hand eines Schülers.

Abb. 194. Federico Barocci, Madonna del Rosario 1588 bis 1591
Senigallia

wahren (Abb. 195). Die Gestalt des Gekreuzigten — unendlich beseelter als in Urbino — hängt hoch oben, in geringer Drehung nach rechts, von einem Kranze wehklagender Engel eingerahmt, die der leicht diagonalen Richtung des Kreuzes folgen. Unten, so nahe an den Bildrand gerückt, dass das eigentliche Bildzentrum mit seiner weiten, leeren Ferne unbetont bleibt, die Begleitfiguren, die als Stützpunkte der Dreieckskomposition wirken. Der hauptsächlichste malerische Akzent ruht auf dem feuerroten Gewand des Johannes, zu dem das lilaliche Gewand und der starkblaue Mantel der Maria harmonieren. Im übrigen wiegen graue und bräunliche Töne von unbestimmter Nüancierung vor, die sich um das Kreuz herum aufhellen[1]).

Eine letzte Gruppe unter den Kirchenbildern Baroccis bieten jene, die der Verherrlichung von einzelnen Heiligen gewidmet sind. Das Hauptstück auf diesem Gebiete ist der in den siebziger Jahren geschaffene Perdono di S. Francesco in der Franziskanerkirche zu Urbino, nach dem Barocci selber einen meisterhaften Stich von grandioser Helldunkelwirkung (1581 datiert) geschaffen hat. Dieses aus dem Schaffen des Meisters durch seine monumentale Einfachheit und strenge Symmetrie hervorstechende Werk wurde nach Belloris Versicherung mit der grössten Sorgfalt für den Ort seiner Aufstellung — auf dem Hochaltar — berechnet. Der Vergleich mit der Art, wie Federico Zuccari ähnliche Aufgaben gelöst hat, lässt das Geniale in der Schöpfung Baroccis noch greifbarer hervortreten. Denkt man etwa an das Hochaltarbild von S. Lorenzo in Damaso zurück, so erscheint die Komposition Baroccis als unvergleichlich geschlossener und machtvoller; die drei Gestalten der oberen Bildhälfte könnte man in dieser Anlage fast schon einem Meister des reifen Seicento zutrauen[2]). Der von der Übermacht der himmlischen Glorie nahezu erdrückte hl. Franz hat in einigen Einzelfiguren von Heiligen seine unmittelbaren Verwandten: so in dem späten, farbig nicht ganz angenehmen hl. Hieronymus der Galerie Borghese, in der ekstatischen Beata Michelina des Vatikans und einer kleinen büssenden Magdalena, die, ganz in Rot gekleidet, vor eine feine landschaftliche Ferne gesetzt ist. (Bislang unbekannt, im Refektorium der Certosa von Florenz aufbewahrt, als Deposit der

1) Der Genueser Kruzifixus stimmt in der Johannes-Mariengruppe mit dem Bilde in der Compagnia della Morte zu Urbino überein, allerdings im Gegensinne. Ähnlich auch ein Gekreuzigter mit grosser Landschaft in der Chiesa dell' Ospedale zu Urbania, sowie ein diesem nahe verwandtes kleines Bild in der ehemaligen Sammlung Messinger zu München. Der Blick des Erlösers ist auf beiden gen Himmel gerichtet. — Eine für den Mailänder Dom 1600 geschaffene Passionsszene, die Grablegung mit vielen Figuren (heute im Archiginnasio, Bologna) blieb unvollendet. Wirr und unübersichtlich in der Komposition, würde sie kaum die Reihe der Meisterwerke Baroccis vergrössert haben.

2) Vgl. die eingehende Analyse bei Schmarsow, a. a. O. S. 58 ff.

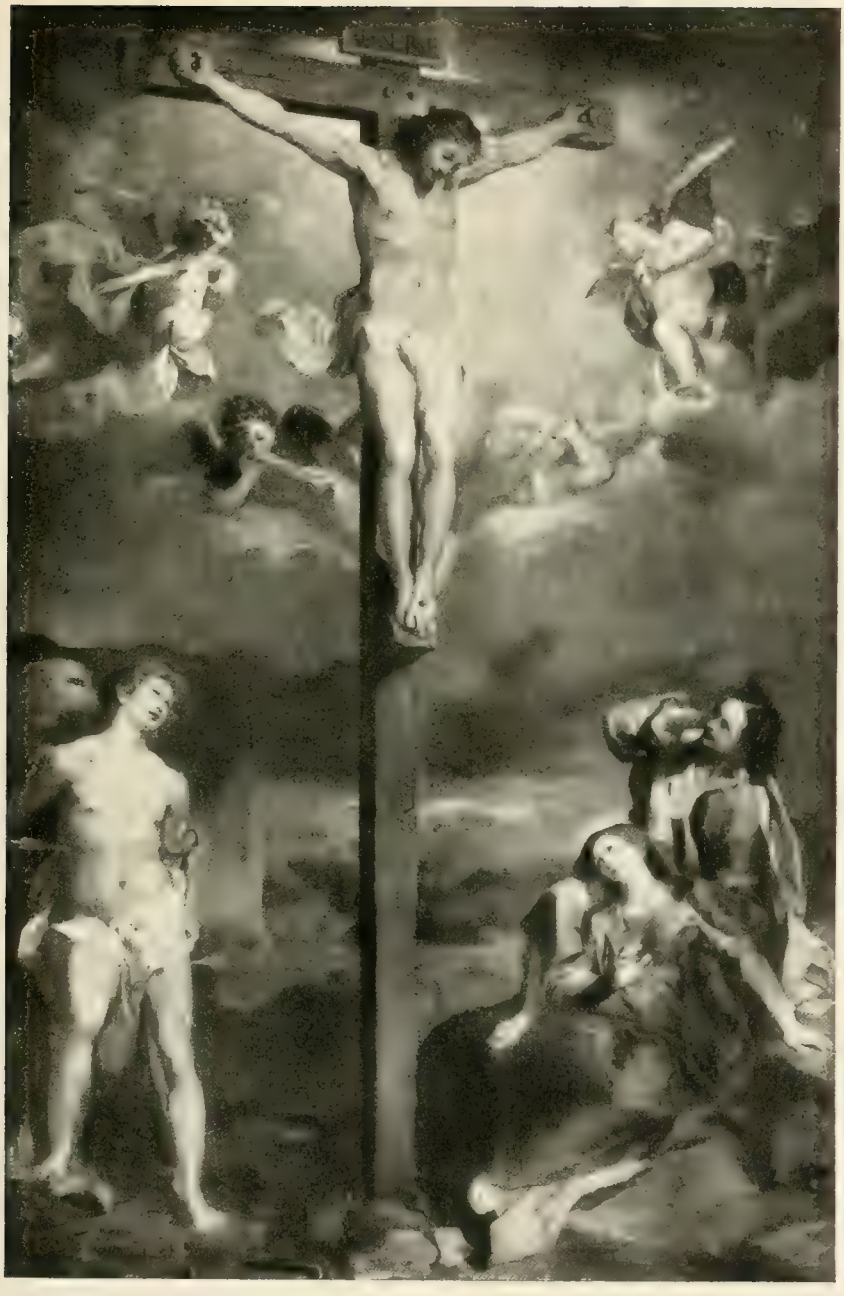

Abb. 195. Federico Barocci.
Der Gekreuzigte mit Maria, Johannes und dem hl. Sebastian
Genua, Dom

Uffiziengalerie. Vielleicht identisch mit dem unter 3. genannten Bilde des Verzeichnisses von Bildern, die aus herzoglichem Besitz von Urbino nach Florenz kamen.)

Noch einmal hat der Künstler eine Geschichte aus der Legende des hl. Franziskus behandelt, nämlich die Stigmatisation des Heiligen, in der das Mystische des Ereignisses in einem fast bis zur Monochromie gesteigerten Helldunkel symbolisiert wird. (Uffizien; das ausgeführte Bild in Urbino, Pinakothek.) Ist hier das Figürliche neben der ausserordentlich stimmungsvollen Landschaft der weniger erfreuliche Teil, so zeichnet sich die Berufung des hl. Andreas (1583 datiert, Museum zu Brüssel) gerade durch die mildedle Gestalt Christi und des vor ihm knienden greisen Apostels[1]) aus. Aber wiederum ist die Naturstimmung als Ausdrucksfaktor nicht vernachlässigt: die Gestalten stehen gegen eine höchst eindrucksvolle, in grauen Tönen gehaltene Meereseinöde, in deren salzige Luft sich die Konturen des abstossenden Fischers unbestimmt auflösen. Der ungewöhnlich hoch genommene Augenpunkt verstärkt die Wirkung der silbergrauen Fläche.

Das Bild der malerischen Tätigkeit Baroccis würde nicht vollständig sein ohne Berücksichtigung seiner Leistungen auf dem Gebiete der Bildnismalerei. Das glänzende Hauptwerk ist hier die Halbfigur des Herzogs Francesco Maria II. in Rüstung, heute in den Uffizien (Abb. 196). Barocci hat sich ohne Zweifel von dem Porträt beeinflussen lassen, das Tizian von Francesco Maria I. gemalt hatte (Pal. Pitti), allein an Stelle des wettergebräunten Kriegers gab er den Charakter jugendlich hochgemuten Heldentums. Die Haltung des Herzogs ist elastisch, der Blick voll lächelnden Siegesbewusstseins (wahrscheinlich ist das Bild nach der Schlacht von Lepanto geschaffen), der überreich ornamentierte Panzer strahlt von tausend Reflexen, wie nur ein Meister der Halbtöne sie festzuhalten imstande war. Auch auf diesem Bilde findet sich die gewöhnliche Betonung der Diagonale in der Porträtfigur selber und in der Anordnung der Rüstungsstücke, durch welche die Bildeinwärtsdrehung des Körpers noch weiter verdeutlicht wird. Ähnlich komponiert ist das viel anspruchslosere, in zarten, fast allzu schwächlichen farbigen Tönen gehaltene Porträt des Monsignore Giuliano della Rovere in Wien. Zwei wohl als Gegenstücke zu rekonstruierende Porträts eines vornehmen Herren und einer reichgekleideten Dame (Kniefiguren) besitzen ferner die Galerien von Petersburg und

1 Die Figur des Andreas und die in Haltung und Ansicht damit nahe verwandte des hl. Franz aus dem Perdono sind besonders gute Beispiele des auf S. 475 charakterisierten Schemas.

Kopenhagen. Ausserdem gibt es zahlreiche Einzelköpfe in Öl- und Pastelltechnik, die Barocci zugewiesen werden können, und zwei reizvolle Kinderbildnisse, den in seiner Wiege liegenden Prinzen Federico im Palazzo Pitti und die stehende Figur desselben Knaben in der Pinakothek von Lucca. Beide gehören der Spätzeit des

Abb. 196. Federico Barocci, Bildnis Francesco Marias II.
Florenz, Uffizien

Meisters an; das Bild des Palazzo Pitti entstand im Jahre 1605, das der Pinakothek in Lucca trägt die Jahreszahl 1607. Das ganz schlichte, aber ausdrucksvolle Selbstbildnis des Meisters wird in der Sammlung der Künstlerporträts der Uffizien aufbewahrt.

Einen ausgesprochen „heidnischen" Gegenstand hat der innerlich tiefreligiöse Künstler nur einmal behandelt. Es ist die 1587

bis 1588 für Kaiser Rudolph II. geschaffene hochdramatische Darstellung der Flucht des Äneas aus dem brennenden Troja, von der nur die ein Jahrzehnt später angefertigte Replik auf uns gekommen ist (Galerie Borghese). So voll von drängender Bewegung und zuckendem Aufruhr die Szene ist, so kalt und bunt ist die koloristische Wirkung des Ganzen, in dem die Schilderung des antiken Milieus einen breiten Raum einnimmt. Die Hauptgruppe ist in Erfindung und Durchführung vorzüglich, kann aber an der äusserlichen und grellen Wirkung des Bildes in seiner Gesamtheit nicht viel ändern. Man fühlt deutlich, dass Barocci dem Gegenstand wohl Hand und Verstand, nicht aber sein innerstes Empfinden gelichen hat

Kapitel IV

Schüler und Nachahmer Baroccis in den Marken und in Siena

Die eigentliche Schule Baroccis erstreckte sich, der lokal eingeschränkten Wirksamkeit des Künstlers entsprechend, vornehmlich auf das Herzogtum Urbino und die benachbarten Teile des Kirchenstaates, besonders die Marken. In Rom ist von einem unmittelbaren Schülerkreis naturgemäss keine Rede; indessen sorgten die vielbewunderten Altarbilder in S. Maria sopra Minerva und in der Chiesa Nuova im Verein mit den Werken der in Rom ausgiebig beschäftigten Maler aus den Marken für eine weite Verbreitung der baroccesken Manier. Weiter brachten die Sienesen Francesco Vanni und Ventura Salimbeni, die, ohne in Urbino gelernt zu haben, zu den besten Anhängern Baroccis gehörten, seinen Stil nach der Toskana und selbst nach Genua und der Emilia. In Mittelitalien ward so das barocceske Element schlechthin das vorwiegende, mochte es sich auch häufig mit dem Einfluss Federico Zuccaris auf schwer trennbare Weise verbinden.

Innerhalb des engeren urbinatischen Schulkreises schien keiner befähigter den Stil des Meisters nachzuahmen als Alessandro Vitali (1580 bis 1630), ein geborener Urbinate, dessen Werke teils nach Barocci kopiert, teils ihm so glücklich nachempfunden sind, dass die Unterscheidung gelegentlich nicht leicht wird. Ein Beispiel bietet die stehende Figur einer hl. Agnes in der Sakristei des Domes, die vielleicht, wie manche Werke Vitalis, stellenweise von seinem Lehrer übergangen worden ist und ihm farbig wie zeichnerisch wenig nachsteht. Ähnlich die hl. Agathe der Pinakothek, bei der das Vorbild der Beata Michelina deutlich bemerkbar ist, die Verkündigung ebenda, beides Hauptwerke Vitalis, die wie in allem anderen auch im Kolorit Barocci sorgfältig nachgebildet sind, aber doch gewisse rote, gelbe und blaue Töne, die bei Barocci schon stören, noch greller und hässlicher, ohne den Duft des Vorbildes bringen. Ausserhalb Urbinos ist als eine grossartige, vielleicht unter Mitarbeit Baroccis zustandegekommene Arbeit das Altarbild mit der Vision Johannis des Evangelisten im Dom zu Fermo (1603) zu nennen.

Antonio Viviani, genannt il Sordo, benutzte die Werke Baroccis in seinen Schöpfungen nicht minder ausgiebig, suchte aber die Nachahmung seiner Tafelbilder mit den Gewohnheiten der römischen Freskenmaler zu verbinden. Unter Sixtus V. nach Rom übergesiedelt, führte er in der Folge eine Reihe von Arbeiten (meist Fresken) aus, unter denen die Wandbilder in der vatikanischen Bibliothek und die Ausmalung der Cappella Baronio bei S. Gregorio Magno (1602 abgeschlossen) genannt seien. Die einfach ausgestattete Kapelle enthält einige meist an Barocci angelehnte Fresken der Geschichte Gregors I. (Abb. 197); das Vorbild der Madonna del Popolo und (in dem Mahle Gregors) jenes des Abendmahles im Dom zu Urbino treten sehr deutlich, aber in wenig glücklicher Verwertung, hervor. Die Zeichnung ist ziemlich verschwommen, ohne dass Baroccis malerische Qualitäten dafür entschädigten.

Besser ausgefallen sind drei Darstellungen aus der Petrusgeschichte an der Decke von S. Pietro in Fano (1618 bis 1620). Zwar finden sich auch hier ziemlich starke Anklänge an Barocci, aber die Farbe und auch das Kompositionelle ist wesentlich glücklicher. Altarbilder des Künstlers bewahren die Kirchen von Urbino (im Dom die Heimsuchung und eine Madonna in der Glorie mit Heiligen), von Pesaro und Ancona. Identisch mit ihm ist der bei Soprani fälschlich Antonio Antoniani genannte Barocci-Schüler, der eine Zeitlang in Genua gewirkt hat. Viviani war nämlich von dem Meister dafür bestimmt worden, das Altarbild des Gekreuzigten nach Genua zu begleiten, hielt sich dann in jener Stadt einige Zeit auf und war für Kirchen und Privatleute tätig. Von seiner Hand — nicht von der seines Lehrers — rührt die hl. Katharina im Palazzo Rosso her. Sie verrät in Haltung und Ausdruck nur zu deutlich das Vorbild der Beata Michelina Baroccis und wiederholt in dem mit einem Kranze herabschwebenden Engelputto das analoge Motiv aus dem Tempelgang Mariä (in der Chiesa Nuova) fast plagiathaft.

Freier und selbständiger in der Nachahmung Baroccis ist Filippo Bellini (ca. 1550 bis 1604), der, obwohl geborener Urbinate, zumeist in den Marken tätig war. Er hat Ancona, Loreto, Osimo, Fabriano, Jesi und andere Orte dieses Landstriches mit seinen Altarbildern versorgt. In der Pinakothek von Loreto gibt es eine (signierte) Beschneidung Christi von ihm, die zwar von Barocci ausgeht, aber in dem lebhaften Ausdruck und den durchaus persönlichen koloristischen Bestrebungen eigene Werte besitzt. Weniger bedeutend das Sposalizio des Doms zu Ancona. Fabriano besitzt in der grossen, etwas schwerfällig komponierten Kreuzabnahme und den Fresken mit den 14 Werken der Barmherzigkeit (im Dom) Bellinis gefeiertste Werke. Zeichnungen von seiner Hand befinden sich in der Mün-

chener Graphischen Sammlung. Sie unterscheiden sich durch ihren dünnen, flüchtigen Federstrich erheblich von der zeichnerischen Art Baroccis. Sichere Blätter sind: ein von Engeln umgebener Gekreuzigter, zu dessen Füssen Heilige knien und eine ausgesprochen vertikal aufgeschichtete Santa Conversazione. Auch die Uffizien bewahren unter Baroccis Namen in der Collezione Santarelli (Nr. 9322) eine von Bellini herrührende Darstellung im Tempel.

Über Porino Bertuzzi, den wenig bekannten Ventura Mazzi und Antonio Cimatori (ca. 1550 bis 1623), genannt

Abb. 107. Antonio Viviani, Gastmahl Gregors I. Fresko
Rom, S. Gregorio Magno

Visacci, dessen Federzeichnungen besser waren als die ausgeführten Bilder, kann man als über unselbständige, schwächere barocceske Lokalmaler hinweggehen. Ein gewisses Interesse kann dagegen Giorgio Picchi aus Castel Durante (dem heutigen Urbania) beanspruchen. Er war sowohl Altarbild- wie Freskomaler, ist eine Zeitlang in Rom tätig gewesen und hat sich wohl gegen Ende des Jahrhunderts in Cremona niedergelassen. Höchstwahrscheinlich sind die ganz aus der cremonesischen Schule herausfallenden Fresken der Kuppel von S. Pietro al Po (1607 vollendet) als sein Werk anzusehen, obwohl die Tradition einen sonst völlig unbekannten Giorgio Lamberti

(angeblich aus Florenz) als den Urheber nennt. Dargestellt ist das Jüngste Gericht, in den Pendentifs vier Sibyllen, anschliessend an den Gewölben verschiedene Szenen aus dem Leben Petri. Der Stil dieser Malereien ist unverhohlen baroccesk. Von Picchi dürfte ferner eine mit Entlehnungen aus Barocci vollgepfropfte Beweinung Christi im Chor von S. Afra in Brescia herrühren. Picchi hat also jedenfalls, wie nach diesen vereinzelten Proben seines Schaffens angenommen werden darf, als Übermittler der Manier seines Vorbildes nach Norditalien eine historisch nicht uninteressante Rolle gespielt.

Als reifer, venezianisch geschulter Meister kam der Veronese Claudio Ridolfi (1560 bis 1644) nach Urbino. Er trat bald zu Barocci in ein engeres, aber von sklavischer Nachahmung weit entferntes Verhältnis und gehörte von da ab zu den begabtesten und selbständigsten Persönlichkeiten seines Kreises. Das Martyrium des hl. Sergius in der Kirche dieses Heiligen zu Urbino ragt tatsächlich über die Durchschnittsleistungen der Barocci-Schule weit hinaus. In der malerischen Haltung dieses Altarbildes verleugnet sich überhaupt keineswegs die venezianische Herkunft Ridolfis: Helldunkelcharakter und Kolorit besitzen hier eine Kraft und Wärme, die gerade in Urbino durchaus neu und ungewohnt wirken mussten.

Nicht alle Werke des Künstlers stehen allerdings auf der gleichen Höhe, obwohl die meisten wenigstens ein gewisses malerisches Niveau behaupten. Besonders ausgedehnt war Ridolfis Produktion in dem kleinen Corinaldo. Von hier aus wurden die ganzen umliegenden Landstriche, Fossombrone, Fabriano, Rimini usw. mit Altarbildern und zahlreichen, zu ihrer Zeit hochgeschätzten Bildnissen versorgt.

In dem geborenen Urbinaten Benedetto Marini fand Ridolfi einen Schüler, der jedoch seine Haupttätigkeit in Piacenza entfaltete und schon ganz dem XVII. Jahrhundert angehört. Sein Hauptwerk ist die kolossale, äusserst figurenreiche Speisung des Volkes (1625), die sich heute, leider in ganz verdorbenem Zustande, in S. Francesco zu Piacenza befindet.

Mit der bereits ziemlich selbständig dem Barocci gegenüberstehenden Persönlichkeit Ridolfis ist die Reihe der unmittelbaren Schüler des urbinatischen Meisters abgeschlossen. Sein Einfluss auf die mittelitalienische Malerei des ausgehenden Cinquecento ist jedoch hiermit nicht annähernd charakterisiert. Denn um den Konzern der eigentlichen Schule Baroccis bildet sich ein weiterer Ring von Künstlern, die ihren Geschmack an seinen weithin verbreiteten Gemälden geschult haben und diese Tatsache in ihren Werken oft aufs unzweideutigste bezeugen. Andrea Lilio aus Ancona (1555

bis 1610) kann den Stil Baroccis möglicherweise durch Vermittlung von Antonio Viviani kennen gelernt haben, mit dem zusammen er unter Sixtus V. an der Ausmalung der vatikanischen Bibliothek beteiligt war. Bei dieser Gelegenheit gewann er auch mit Ventura Salimbeni Fühlung, der mit ihm die Begeisterung für die baroc-

Abb. 198. Andrea Lilio, Platondtresken mit den vier Evangelisten
Rom, S. Maria Maggiore

ceske Manier teilte. Lilio und das Halbbruderpaar Salimbeni und Vanni müssen künstlerisch und menschlich in nahen Beziehungen gestanden haben[1]); Lilio, der unter ihnen der älteste war, mag als naher Landsmann Baroccis sich wohl zuerst dessen Stil angeeignet

1 Vgl. Amico Ricci, Memorie storiche delle arti e degli artisti della Marca di Ancona, Macerata 1834, S. 171 f.

haben. Unter den qualitativ so ungleichartigen Fresken der sixtinischen Bibliothek rühren von Lilio die beiden Wandbilder mit der Darstellung der babylonischen Bibliothek her, ferner das eine (linke) Fresko unter den Worten „Bibliotheca Romanorum". Es sind Arbeiten in einer unruhigen, fleckigen und flatternden Manier, die bei oberflächlicher Zeichnung nur auf einen pittoresken, hell-bunten, ja schillernden Farbeneffekt ausgehen und wie eine Verzerrung des baroccesken Stiles anmuten.

Lilio war weiterhin an den meisten übrigen Freskounternehmungen Sixtus' V. beteiligt. Am besten ist er heute aus den Arbeiten in S. Maria Maggiore kennen zu lernen. Hier malte er zwei der Evangelistenfiguren des Seitenschiffgewölbes vor der Kapelle Sixtus' V. (Matthäus und Johannes; vgl. Abb. 198), ferner das Fresko der Fusswaschung des hl. Hieronymus innerhalb dieser Kapelle selber und endlich mehrere der erst unter Clemens VIII. entstandenen Historien aus dem Marienleben im Obergaden des Mittelschiffes. In der Scala Santa rühren von ihm verschiedene Geschichten der Moseslegende her, worunter das Fresko des Quellwunders besondere Beachtung verdient. Die Manier Lilios ist nicht immer die gleiche, namentlich wechselt er in der Qualität und liebevollen Durchführung seiner teilweise leichtsinnig hinausgeschleuderten Arbeiten. Immerhin ist er an dem merkwürdig unruhigen, ja zerhackten Charakter seiner Zeichnung und dem irisierenden Kolorit wohl von anderen zu unterscheiden.

In seiner Heimat Ancona kann man den Künstler auch als einen beachtenswerten Altarbildmaler kennen lernen. Die Pinakothek bewahrt von ihm ein aus S. Francesco ad alto stammendes Altarbild mit vier Heiligen auf, dessen Tönung ganz licht wirkt, mit einem sehr aparten Grau, Rosa und Hellgelb. Die Faltengebung ist in Lilios charakteristischer unruhiger Art. An der gleichen Stelle befinden sich ein paar Predellenbilder mit Darstellungen aus dem Leben des hl. Niccolò da Tolentino, Schöpfungen von einem ganz eigenen koloristischen Reiz und einer anschaulich lebendigen, ans Genrehafte streifenden Erzählungsweise. In S. Giovanni Battista zeigt ein Altarbild mit dem Gekreuzigten und den Heiligen Karl Borromäus und Ubaldo Lilio von seiner bizarrsten Seite; auch die Himmelfahrt Christi in S. Stefano, die eigenartigerweise mit dem Martyrium des Titularheiligen kombiniert erscheint, hat nicht wenige manieristische Sonderbarkeiten aufzuweisen[1].

1) Die manchmal nicht uninteressante Charakterisierungskunst Lilios kann man auch aus einer Zeichnung der Ambrosiana kennen lernen, die ein altes Weib in einer bemerkenswert prägnanten Weise wiedergibt (Abb. 199). Es ist wahrscheinlich, dass diese in ihrer Art vortreffliche Naturstudie als Vorbereitung für eine Sibylle entstanden ist.

Es scheint, dass Lilio dem römischen Treiben bald nach 1596 endgültig den Rücken gekehrt hat. Die genannten Bilder in Ancona und verschiedene, die an anderen Plätzen dieser Gegend von ihm existieren, sind vorwiegend um 1600 und im ersten Jahrzehnt des Seicento entstanden. Seine noch unter dem frischen Eindrucke Roms geschaffenen Werke sind jedoch bedeutend besser als die späteren. Ein körperliches Leiden, das an seinen Kräften

Abb. 100. Andrea Lilio, Studie, vermutlich für eine Sibylle
Mailand, Ambrosiana

zehrte, kam hinzu. Ihm ist er in Ascoli, wo er gerade zwei Lünetten im Klosterhof von S. Angelo Magno ausgemalt hatte, 1610 erlegen.

Gleich Lilio war auch Ferraù Fenzoni aus Faenza (1562 bis 1645) an den Fresken der Scala Santa und dem Marienleben-Zyklus von S. Maria Maggiore beteiligt. Er verrät in diesen Arbeiten kaum eine geringere Begeisterung für Barocci als Lilio, weicht aber später erheblich von seiner ersten Weise ab. Schon die Fresken in S. Maria Maggiore (Anbetung der Hirten, Traum

Josephs, Flucht und Rückkehr von Ägypten) weisen einen ganz besonderen, merkwürdig wulstigen Gewandwurf und einen auffallenden Hang zu gewagten Verkürzungen auf. Auch das in der Scala Santa gemalte Fresko der Aufrichtung der ehernen Schlange[1]) besitzt die gleichen Eigentümlichkeiten. Es scheint sich hierbei um ganz individuelle Neigungen des Künstlers zu handeln, denn weder bei Lilio noch bei Vanni oder anderen Meistern des weiteren Barocci-Kreises findet man ähnliches, wenn auch sonst Fenzonis Berührung mit dieser Künstlergruppe unverkennbar ist.

Lange dürfte die Tätigkeit des Faentiners in Rom nicht gedauert haben, denn um 1599 wird er wieder in Faenza erwähnt. So ist denn die Anzahl der Fresken und Tafelbilder, die die römischen Kirchen von ihm besitzen, recht gering. Andererseits spricht die ziemlich umfängliche Zahl der für seine Heimat und die angrenzenden Gebiete ausgeführten Werke und die ihm mehrfach zuteil gewordenen Auszeichnungen von seiten seiner Mitbürger für ein längeres und erfolgreiches Wirken in Faenza und Umgegend. Zu den wenigen römischen Tafelbildern gehört an erster Stelle die farbig sehr kräftige und leuchtende Darstellung des Wunderbaren Fischzuges in der alten Sakristei von S. Giovanni in Laterano, ein Werk, das, obwohl nirgends erwähnt, ihm unzweifelhaft zuzuweisen ist. Dieselbe Neigung zu einer starkverschlungenen, figurenreichen Kompositionsweise, zu interessanten Verkürzungen und wirkungsvollen Bewegungsmotiven, die in dieser Historie hervortritt, zeichnet dann die später in Faenza geschaffenen Werke aus. Unter ihnen ist ein Hauptstück die in der Pinakothek von Faenza aufbewahrte figurenreiche Darstellung des Wunders am Teiche Bethesda, eine Szene von grossem Schwung der Bewegung und reicher Abstufung des Affekts, bemerkenswert auch durch den schön erfundenen architektonischen Hintergrund. An gleicher Stelle befinden sich noch eine Kreuztragung und eine Kreuzabnahme sowie ein Tod der Maria mit Engelglorie. Weitere Arbeiten des Faentiners besitzen Ravenna, Bagnacavallo, Foligno und namentlich Todi in dem von Figuren wimmelnden Jüngsten Gericht an der Eingangswand der Kathedrale.

Den eigentümlichen Zeichnungsstil Fenzonis, dessen Blätter den Reiz ausserordentlicher Frische und malerischer Linienführung haben, kann man an einigen Beispielen der Uffiziensammlung gut kennen

1) Vorstudie für einen der von den Schlangen Gebissenen in der Nationalgalerie zu Budapest (Abb. 200). Francesco Villamena, der auch sonst Kompositionen Fenzonis mehrfach wiedergegeben hat, führte nach dem ganzen Fresko einen virtuos behandelten Stich aus.

Abb. 200. Ferraù Fenzoni, Studie zur Aufrichtung der ehernen Schlange
Budapest, Nationalgalerie

lernen. Er ist hier mit Pietro Faccini verwechselt worden[1]), demjenigen Künstler innerhalb der bolognesischen Schule, der am deutlichsten den Einfluss der baroccesken Manier erkennen lässt. Es wäre bei der grossen Nähe von Faenza und Bologna in der

1) Neben den richtig benannten Blättern 12242 bis 12246 auch die unter Pietro Faccini liegenden Zeichnungen 6197 bis 6199, wovon die beiden ersteren (Kopfstudien) mit der zitierten Studie in Budapest übereingehen.

Tat wohl denkbar, dass Fenzoni, dessen Tätigkeit sich in späterer Zeit ja ausschliesslich auf seine Heimat erstreckt hat, auf Faccini eingewirkt haben könnte. Allerdings kommen bei diesem Bolognesen andere Einflüsse, von seiten der Carracci und der Venezianer, in entscheidender Weise hinzu.

Die durch selbständige Verarbeitung und feinfühliges Verständnis für das Wesentliche in Baroccis Kunst am stärksten ausgezeichnete Nachfolgerschaft fand nun der urbinatische Meister in jenen beiden Sienesen, deren Namen gewöhnlich in einem Atem genannt werden: Ventura Salimbeni und Francesco Vanni. Diese sich so ausserordentlich ähnlich sehenden Künstler stammten von der gleichen Mutter ab und empfingen beide von Arcangelo Salimbeni, dem Vater Venturas, die ersten Elemente ihrer Ausbildung. Über den älteren Salimbeni, eine durchschnittliche provinzielle Erscheinung, ist wenig zu sagen. Er soll nach Baglione in Rom mit Federico Zuccari eng befreundet gewesen sein, eine Behauptung, mit welcher der Stil seiner Bilder recht schlecht in Einklang zu bringen ist. In den meisten seiner Werke verrät Arcangelo eine ausserordentliche Rückständigkeit; wenn er nach dramatischem Ausdruck strebt, wie in dem von 1579 datierten Tod des hl. Petrus Martyr in S. Domenico zu Siena, kommt dabei eine nahezu komisch berührende Unbeholfenheit und karikaturhafte Verzerrung heraus. Immerhin hat die Ausführung des Details, namentlich die Behandlung der Bäume, Pflanzen und des Landschaftlichen, auf diesem Bilde gewisse zeichnerische und koloristische Qualitäten. In dem nicht der Anmut entbehrenden Engelreigen verrät sich — bei etwas entwickelterem malerischen und kompositionellen Sinn — ohne Zweifel ein enger Zusammenhang mit der älteren Schultradition Sienas (man vergleiche damit z. B. Neronis Anbetung der Hirten); die rohe Behandlung der Gewänder der Hauptfiguren wieder scheint die Folge der Bekanntschaft des Künstlers mit den Werken der Manieristen.

Ventura Salimbeni und Vanni haben von dieser Kunst kaum etwas Wesentliches übernehmen können. Beide haben sich frühzeitig auf die Wanderschaft gemacht und liessen andere Vorbilder auf sich einwirken. Francesco Vanni (1565 bis 1609) war schon in jungen Jahren in Bologna[1]), lernte in Rom bei Giovanni

1 Datum und Dauer dieses Aufenthaltes sind nicht näher bekannt. Wahrscheinlich fällt die erste römische Studienzeit in die Zeit vorher. Nach Baglione war Vanni erst 16 Jahre alt, als er sich nach Rom begab. Die Richtigkeit des Geburtsdatums 1565 vorausgesetzt, war der Künstler also zu Beginn der achtziger Jahre in der päpstlichen Kapitale eingetroffen.

de' Vecchi den Manierismus an der Quelle kennen, studierte, wie aus seinem Stile deutlich hervorgeht, auch eingehend die Werke der Zuccari und kehrte, des neuen Evangeliums voll, in seine Vaterstadt zurück. Er fand indes mit den Ergebnissen der römischen Lehrzeit bei seinen Landsleuten wenig Anerkennung. Nunmehr wandte er sich dem Studium Federico Baroccis zu, dessen gefühlvolle Art seiner eigenen Natur ausserordentlich entsprach. Fortab wurde Vanni unter allen Nachfolgern des Urbinaten der ihm innerlich verwandteste und dabei doch der eigenartigste, persönlichste. Wenig Bilder haben sich aus der vorbaroccesken Periode des Künstlers erhalten. Das bedeutendste ist eine von 1587 datierte Taufe Konstantins in S. Agostino zu Siena, die unter dem stärksten Einfluss seitens der römischen Manieristen steht und als Komposition unverhohlen an ein Fresko des Federico Zuccari in der Sala Regia angelehnt ist, die Aufhebung der Exkommunikation Heinrichs IV. durch Gregor VII. Vanni entfaltet in diesem mit 22 Jahren gemalten anspruchsvollen Altarstück einen grossen Reichtum von prunkenden Kostümen, Geräten und Waffen; das Kolorit ist sehr bunt (besonders viel Rot), aber noch ohne die feinen Abtönungen der späteren Arbeiten.

Unmittelbar darauf muss nun Vanni ganz in das Fahrwasser Baroccis geraten sein, denn das von 1588 datierte Altarbild des Immaculata in der Kathedrale von Montalcino zeigt den blühenden Stil des Urbinaten bereits über alle anderen Einflüsse dominierend. Ein feiner poetischer Schimmer ruht auf der miniaturhaft fein behandelten Landschaft, gegen die sich die mädchenhaft hold gebildete Madonna in baroccesker Farbigkeit abhebt. Das Christkind auf den Armen der in anmutiger Pose dastehenden jungen Mutter sieht aus wie ein Bruder des frischen Buben auf Baroccis Ruhe auf der Flucht (Vatikan). Acht Jahre nach dieser tiefgreifenden Stilwandlung kam der unterdessen zu grosser Anerkennung gelangte Meister an der ehrenvollsten Stelle zu Worte, die in seiner Vaterstadt zu vergeben war, nämlich im Dom, wo damals nach dem allgemein werdenden Brauche eine Folge von architektonisch gestalteten Altarbildern im Entstehen begriffen war. Vannis hl. Ansanus (1596), unzweifelhaft eine seiner bedeutendsten Schöpfungen und eine Höchstleistung innerhalb der verfallenden sienesischen Malerei, ist im besten Sinne des Wortes durch Barocci inspiriert. Malerisch ist dies Werk durch ein kräftiges, tiefes und überaus freudig wirkendes Kolorit ausgezeichnet; auch kompositionell hat es in dem lockeren und vielgliedrigen, dabei sehr angenehmen und klaren Aufbau gegenüber dem Bilde in S. Agostino grosse Fortschritte aufzuweisen. Die Himmelsglorie mit der fürbittenden Ma-

donna vor dem thronenden Christus ist vielleicht allzu unbekümmert an Baroccis Madonna del Popolo angelehnt; ebenso verleugnet der Rückenakt der vor dem Heiligen knienden Gestalt in keiner Weise die barocceske Herkunft.

Es ist nicht leicht, von der ungemein fruchtbaren Tätigkeit Vannis seit Anfang der neunziger Jahre bis in das erste Jahrzehnt des XVII. Jahrhunderts ein einigermassen vollständiges Bild zu entwerfen. All die zahlreichen von ihm für seine Vaterstadt und für andere mittelitalienische Städte (Cortona, Massa marittima, Montalcino usw.) geschaffenen Altargemälde sind innerhalb knapper zweier Jahrzehnte entstanden — schon 1609 starb der Künstler — und bewegen sich durchweg innerhalb der gleichen künstlerischen und geistigen Ideenwelt. Trotz der häufigen Anlehnung an Barocci haben sie indessen eine unverkennbare und sehr sympathische individuelle Nüance. Sie besitzen einen starken Zug ins Lyrische, der von dem stärkeren dramatischen Impuls des Urbinaten deutlich genug absticht. Ihre Gefühlsatmosphäre ist weich und voll femininer Empfindsamkeit; nicht umsonst kehren jugendliche weibliche Erscheinungen und mädchenhaft anmutige Engel auf ihnen immer wieder. Oft verliert sich der eigentliche Gegenstand der Handlung ganz in einer Stimmung seliger Verklärtheit und andächtiger Inbrunst.

Charakteristisch für das Bildideal ist die ausserordentliche Kleingliedrigkeit im Kompositionellen. Vanni kann sich nicht genug tun im Auflockern und Zergliedern seiner Bilder in kleine und allerkleinste Bestandteile. Ganz besonders gilt dies von den Engelglorien, die mit ihrem bunten, überaus festlich-heiteren Gewimmel von drolligen, nackten Putten, anmutigen, mädchenhaften Gestalten in flatternden Gewändern, von Musizierenden und Reigentanzenden oft geradezu eine faszinierende Wirkung üben. Auch in den mannigfaltigen Gruppierungen der Figuren der unteren Bildhälfte findet dieser Geist des Kleingliedrigen, Gelockerten seinen Ausdruck, von dem man wohl sagen darf, dass er die in Siena von jeher herrschende Tradition des Zierlichen, Feinen, Schlanken in neuer Form wiederbelebt.

Indessen stellt Vannis Kunst in formaler Hinsicht doch nur eine organische, wiewohl kapriziös erscheinende Fortbildung von Möglichkeiten dar, die in der reichen Ideenwelt Baroccis beschlossen lagen. Immer wieder klingt dies überwältigende Vorbild in den anmutvollen, aber freilich viel äusserlicheren, oft beinahe spielerischen Schöpfungen des Sienesen durch, manchmal so frappant, dass man betroffen von der Stilähnlichkeit stehen bleibt. Die in der Kirche der Servi aufbewahrte Verkündigung ist vielleicht dasjenige unter Vannis Kirchenbildern, in dem die Nachahmung

Abb. 201. Francesco Vanni. Der hl. Hyacinthus auf dem Wasser wandelnd
Siena, S. Domenico

Baroccis am schlagendsten wirkt. Farbig ist es von einer ausserordentlichen, doch nicht unangenehmen Buntheit: das Gewand des Engels schillert in Blau, Lila, Rosa, Hellgelb und Grünlich;

in der Gestalt der Maria und dem in Wolken schwebenden Gottvater dominieren Rosa und Hellblau in verschiedenen Nüancen. Die fast ganz ohne eine bestimmte, klare Konturierung operierende Malweise erinnert an die Technik eines Pastells. Nur hat Vanni hier bei aller Farbigkeit immerhin etwas Flaues, Mattes; es fehlen ihm die kraftvolleren Töne Baroccis wie jenes robuste Zinnober, das beispielsweise in der Madonna del Popolo eine so grosse Rolle spielt. Auch in der Abstufung der Innenraumarchitektur des Hintergrundes in verschiedenen grauen Tönen vermisst man die Lebendigkeit des Vorbildes. Entzückend ist dagegen wieder die Engelglorie, die sich zwar diesmal auf ein einfaches, symmetrisches Schema beschränkt, aber — wie eigentlich stets bei Vanni — einen ganz eigenen beseligenden Zauber ausströmt.

Andere bemerkenswerte Kirchenbilder aus den beiden Jahrzehnten vor und nach 1600 sind: das 1595 entstandene Altarstück im Carmine mit mehreren zu Füssen eines byzantinischen Madonnenbildes knienden Heiligen, ganz erfüllt von Vannis wohlklingenden farbigen Akkorden und mit einer wunderschönen Engelglorie in der Rundung oben geschlossen, die Verlobung der hl. Katharina im Refugio, üppig komponiert und in einer Orgie gelber, roter, blauer Klänge schwelgend[1]), der auf dem Meere wandelnde hl. Hyacinthus in S. Domenico (Abb. 201), ferner das sehr farbige Wunder des gleichen Heiligen in S. Spirito (1600)[2]) und endlich als bezeichnende Proben der letzten Periode des Künstlers der Tod der hl. Lucia (1606) in der Kirche dieser Heiligen sowie der Tod des hl. Antonius Abbas (1608) in S. Antonio Abbate.

Nur selten begibt sich Vanni aus der zauberhaften Welt der Heiligenmythe auf den realeren Boden der monumentalen Historie. Das imposanteste Beispiel ist das Wandbild der Kanonisation der hl. Katharina (1600) im Oratorium der Heiligen, eine Zeremoniendarstellung im reichsten römischen Stile in Form einer Lünette. Leider ist das Fresko heute in schlechtem Zustand; doch lässt sich die Komposition mit Hilfe der Vorstudien in den Uffizien (Nr. 1695 und 1293) ergänzen. Ein nur halb gelungener Vorstoss in das Gebiet der dramatischen Historie ist dagegen das Wandbild in der von Sodoma unvollendet hinterlassenen Katharinenkapelle in S. Domenico (1593). Hier ist die Heilung einer Besessenen durch die hl. Katharina von Siena inmitten einer symmetrisch dispo-

1) Zu dieser visionär geschauten Verherrlichung des Überirdischen besitzt der Louvre die Vorzeichnung (Br. 381).

2) Eine in Helldunkelmanier behandelte Kompositionsskizze ist in der Handzeichnungssammlung des Louvre (Br. 155).

nierten Säulen- und Bogenarchitektur dargestellt[1]). Trotz grosser Lebhaftigkeit in den einzelnen Zuschauern der lauten und etwas wüsten Szene ist die Wirkung des Ganzen doch unzusammenhängend

Abb. 202. Francesco Vanni, Kompositionsstudie zum Sturz des Magiers Simon
Berlin, Kupferstichkabinett

und lahm. Die Massen leiten nicht, wie bei Barocci, in starkem durchgreifenden Schwunge ineinander über, sondern alles bleibt isoliertes

1) Der in der Anordnung der Vordergrundgruppen abweichende (und anscheinend glücklicher als das ausgeführte Bild disponierte) Kompositionsentwurf (quadriert) befindet sich im Louvre.

Abb. 203. Francesco Vanni. Auffindung der hl. Cäcilie
Rom, S. Cecilia

Detail, so z. B. jener auffallende vorn sitzende männliche Akt, den man mit seinem Vorbilde, einer Vordergrundfigur aus der Madonna del Popolo (Uffizien), beileibe nicht vergleichen darf.

Der Kardinal Baronio, jener einflussreiche künstlerische Ratgeber Clemens' VIII., tat angesichts der besonderen Begabung Vannis keinen glücklichen Griff, als er ihm den Auftrag vermittelte, auf einem der grossen Altäre von S. Peter den so äusserst dramatischen Gegenstand des Sturzes des Magiers Simon darzustellen. Der Künstler komponierte seine Tafel (für die er Schiefer als Malgrund wählte) in der gewohnten kleinteiligen Weise. Die Gestalt des beschwörenden Petrus rückte er in den Mittelgrund, wo sie in ihrer steifen Haltung recht unglücklich wirkt und durch die ganz unzusammenhängenden Vordergrundfiguren völlig überschrien wird. Der Vorgang des Sturzes selber hat innerhalb des Ganzen überhaupt nur einen episodischen Charakter. So ist denn das Bild (das übrigens zum Unterschied von den sonst durchgehend durch Mosaikkopien ersetzten Altären noch an Ort und Stelle ist) keine der erfreulicheren Leistungen Vannis, obwohl eine Menge von Fleiss und Begabung daran gewandt wurde[1]). Bei seinem Auftraggeber indes erntete es volle Anerkennung, die in der Verleihung des Abito di Cristo an den Künstler ihren Ausdruck fand.

Vanni ist in Rom sonst nur durch zwei kleinere Werke vertreten, eine Geisselung Christi und die Auffindung der Leiche der hl. Cäcilie (in S. Cecilia), eine Lünette von rührendem und tief reli-

1 Eine Kompositionsvorzeichnung Abb. 202 im Berliner Kupferstichkabinett. Das Museum in Darmstadt besitzt zu diesem Bilde den ausgezeichnet gemalten originalen Chiaroscuro-Entwurf (als Arbeit des Taddeo Zuccari im Vorrat der Galerie aufbewahrt, Nr. 536).

Abb. 204. Francesco Vanni, Studien zur Auffindung der hl. Cäcilie
Berlin, Kupferstichkabinett

giösen Ausdruck (Abb. 203)[1]). Häufiger sind seine Bilder in den Städten der Toskana. So besitzt die Kirche S. Francesco in Pisa einen knienden hl. Franciscus mit der Himmelsglorie (den sogenannten „Perdono di S. Francesco", den Barocci in so ungleich vertiefterer und zugleich monumentaler Weise aufgefasst hat)[2]). Der obere Teil, Christus in einer Glorie mit Puttenreigen thronend, ihm untergeordnet die Madonna und Johannes der Evangelist, erinnert stark an die Glorie des Ansanusbildes im Sieneser Dom. Nach Lucca hat Vanni zwei seiner hervorragendsten Kirchenbilder gesandt. In dem Kruzifixus mit dem hl. Thomas von Aquino, der sich in S. Romano befindet, berührt der Künstler Saiten, die wenige in jener Zeit zum Schwingen gebracht haben. Gegen einen einfachen schwärzlichen Grund hebt sich der Gekreuzigte in der feinen, gleichsam hingehauchten Plastik seines fahlen Leibes ab. Links, mit baroccesker Gebärde der Hand, der hl. Thomas; tief im Schatten auf der rechten Seite ein anderer Mönchsheiliger. Im Vordergrunde, sitzend, ein Engel, dessen rotes und grünes Gewand den einzigen lebhaften Akzent in das unendlich ruhevolle, in der Echtheit und Einfachheit seiner Empfindung tief ergreifende Altarbild trägt. Ganz sienesische Frische und Munterkeit ist dagegen

1) Vorstudie in Kohle für die Heilige in der Uffiziensammlung (Nr. 10 294), zwei Rötelskizzen im Berliner Kupferstichkabinett (Abb. 204).

2) Vorzeichnung in den Uffizien (Feder, laviert).

die in S. Maria Corteorlandini aufbewahrte Darstellung Christi im Tempel, zu der die Uffizien den Entwurf besitzen (Nr. 10867, als Rutilio Manetti; die Vorzeichnung für das gleiche Bild unter 10796, die als Vanni gilt, wesentlich geringer). Die ganze Sippe und Patenschaft des Christkindes scheint zu dem bedeutungsvollen Vorgang auf die Beine gebracht zu sein; allein, mit all diesem Feiertagspomp noch nicht zufrieden, lädt der Künstler nach seiner Gewohnheit auch den Himmel zu Gast: Gottvater selber mit zahlreichem Engelgewoge sieht der bunten Szene von oben her zu.

Die ausgesprochene religiöse Empfindung in Vannis Werken, die sich dabei stets in eine einschmeichelnde und sinnfällige künstlerische Form zu kleiden weiss, schuf dem Sienesen schon zu Lebzeiten einen bis nach den Ländern nördlich der Alpen und nach Spanien reichenden Ruf. Im italienischen Norden ist die Kommunion der hl. Magdalena in S. Maria di Carignano zu Genua (Abb. 205) das ausdrucksvollste und künstlerisch reifste Werk seiner Hand. Was die Behandlung des landschaftlichen Motivs anlangt, gehört es zu seinen besten überhaupt; allerdings droht der heilige Vorgang inmitten so vieler Nebenmotive, die mit Liebe hervorgehoben sind, sich gewissermassen zu verlieren. Wohlbekannt war Vanni in Bologna. Er gehörte zu den wenigen zeitgenössischen Künstlern, die man im Kreise der Carracci gelten liess. Agostino Carracci hat mehrfach nach seinen Werken gestochen. Jenseits der Alpen, wo die barocceske Richtung an sich schon grosse Sympathien genoss, wurden Vanni häufiger Kirchenbilder in Auftrag gegeben, u. a. in Madrid, in Paris und Lyon. Auch für deutsche Besteller ist er tätig gewesen; so werden Bilder für Augsburg, Salzburg und München erwähnt (hier noch von ihm das Altargemälde der Immaculata in der Theatinerkirche, schlecht erhalten)[1]. Peter de Jode stach nach ihm in zwölf Blättern ein Leben der hl. Katharina, jener sienesischen Heiligen, deren Verherrlichung der Künstler einen grossen Teil seiner Produktion gewidmet hat. Überhaupt bemächtigte sich die nordische Graphik nach dem Vorgange des Agostino Carracci

1 Vanni hat das gegen 1600 stark in Aufnahme kommende Thema der Conceptio immaculata mehrmals behandelt. Am persönlichsten und stimmungsreinsten in dem Altarbilde für Montalcino, in konventioneller Art in Massa marittima (Kathedrale), wo er an Vasaris bekannte Komposition (Adam und Eva an den Baum der Sünde gefesselt) anknüpfte. Die Louvresammlung bewahrt zu diesem Gemälde die Vorzeichnung (Br. 149). — Erwähnt sei noch als eines der bedeutendsten Werke Vannis in deutschem Besitz der in der Wiener Galerie aufbewahrte höchst affektvolle Schmerzensmann, auf dem sich die Erregung des Schmerzes in den Gesichtern der Madonna, des Johannes und der Frauen fast zu hysterischer Verzerrung steigert. Die erregt flatternden Gewänder und die äusserst starken, geradezu kreischenden Farben unterstützen den exaltierten Eindruck der ganzen Szene. — Eine genaue Rötelvorzeichnung befindet sich im Louvre (Nr. 145).

Abb. 205. Francesco Vanni Kommunion der hl. Magdalena
Genua, S. Maria di Carignano

seiner Werke. Er selbst hat in Nacheiferung Baroccis im Jahre 1601 einige kleine Blätter radiert, die sich durch technische Leichtigkeit und Anmut der Auffassung auszeichnen.

Im religiösen Tafel- und Andachtsbild kleineren Formates gibt es von Vanni einiges von ausserordentlichem Reiz. Ein für die religiöse Idealität Vannis äusserst bezeichnendes Bildchen der mystischen Verlobung der hl. Katharina mit Christus unter Assistenz der Mutter Gottes wird im Palazzo Pitti aufbewahrt. Der Künstler hat den Gegenstand des öfteren behandelt. Das Pitti-Bild dürfte mit dem von Baldinucci genannten „piccolo, ma bellissimo quadro" identisch sein, das sich im Besitz der Grossherzogin Vittoria della Rovere in der Villa Poggio Imperiale bei Florenz befand. Als Beispiel der Madonnenbilder des Künstlers sei noch die in jedem Zuge an Barocci anklingende genrehafte Darstellung der heiligen Familie im Budapester Museum erwähnt, die in der Tat früher als Werk des Urbinaten gegolten hat. Ihr könnte noch manches ähnlich fein empfundene Marienbild angereiht werden.

Ventura Salimbeni war um ein gutes Lustrum früher geboren als sein Halbbruder (1557); und da das Datum seines Todes wieder um einige Jahre später fällt (1613), so ist ihm ein reichliches Jahrzehnt künstlerischer Entwicklung mehr als jenem beschieden worden. Er hat nach seiner Art mit diesem Pfunde schlecht gewuchert: — den Abenteuern, Reisen und dem leichten Leben ergeben, bildete er zu dem liebenswürdig-bescheidenen, fleissigen und tief religiösen Vanni in jeder Hinsicht einen scharfen Kontrast. Trotzdem ist er ihm stilistisch nahe verwandt; auch er folgt in der malerischen Behandlung wie in Komposition, Gewandwurf und Typen dem Beispiel Baroccis und besitzt gleich Vanni nicht nur viel Delikatesse und koloristischen Sinn, sondern auch hohe Anmut und Charme in seinen Madonnen und jugendlichen Figuren. Seine Farbenskala bevorzugt gegenüber dem starken Blau und Grün Vannis hellere Werte, besonders ein lichtes Gelb und Orange, ein Zinnober, Hellrosa, Hellblau und gewisse Grenztöne in allen möglichen Abstufungen. Die Erscheinung seines Kolorites ist darum gleichzeitig sehr bunt und doch etwas matt und kraftlos, auffallend ähnlich wie die Farbenskala des um wenige Jahre älteren Andrea Lilio, durch den er möglicherweise mit dem Stil Baroccis bekannt geworden ist. Beide Künstler waren unter Sixtus V. an der Ausmalung der Bibliothek des Vatikans beschäftigt (vgl. Abb. 207)[1],

1 Von Salimbeni rühren vielleicht die beiden Fresken mit den Darstellungen [illegible] wie Pisistratus die erste Bibliothek in Griechenland einrichtet und wie Seleucus die Rückführung der von Xerxes geraubten Bibliothek bewirkt. Es sind farbig fein gestimmte, sehr helle Wandbilder von echt freskenhafter Faktur und Farbigkeit.

ebenso später an den Mariengeschichten im Mittelschiff von S. Maria Maggiore, wo Ventura das Fresko der Verkündigung und des zwölfjährigen Jesus im Tempel malte. Bereits vor der Übersiedlung nach Rom soll sich Ventura, nach übereinstimmenden älteren Angaben, in

Abb. 206. Francesco Vanni, Verlobung der hl. Katharina
Florenz, Palazzo Pitti

Oberitalien aufgehalten haben. Möglich, dass damals Correggio seine werdende künstlerische Eigenart mitbestimmt hat. Er wäre dann zum Anschluss an Barocci in besonderer Weise vorbereitet gewesen.

Das schnelle und oberflächliche Arbeiten, wie es bei den römischen Freskenzyklen üblich war, scheint Salimbenis Neigungen

ganz entsprochen zu haben. Er legte es in seinen Werken lieber auf einen aparten koloristischen Effekt, einen überraschenden kompositionellen Einfall an, als dass er sich mit einer gründlichen Vorbereitung und gediegener Ausführung plagte. Und bei der oberflächlichen Betrachtungsweise, die begreiflicherweise der Massenproduktion unter Sixtus V. und Clemens VIII. allgemein zuteil wurde, wurde das gesuchte Resultat erreicht: Salimbenis Arbeiten stachen vor anderen hervor und lenkten die Aufmerksamkeit auf sich. Er erhielt daher für den Gesù, für S. Agostino und andere Kirchen und Paläste weitere Aufträge. Allmählich durchschaute man dann freilich doch das oberflächliche Talent des Künstlers, fühlte sich nach anfänglicher Begeisterung von ihm enttäuscht, und es war wohl auch diese bittere Erfahrung, die sehr wesentlich zu den häufigen Ortsveränderungen Salimbenis beitrug. Noch heute verhält es sich mit seinen Werken so, dass die erste Bekanntschaft mit ihnen einen recht günstigen Eindruck hervorruft, der jedoch durch wiederholte und genaue Betrachtung bedeutend abgeschwächt wird.

Sein Bestes gibt Salimbeni unzweifelhaft im Wandbilde, wo seine dekorativen und farbigen Vorzüge voll zur Wirkung gelangen, ohne dass die fehlende Vertiefung allzu unangenehm bemerkbar wird. Er ist in seiner Vaterstadt vielfach als Freskant aufgetreten; auf diesem besonderen Gebiet hatte er die Rivalität seines Bruders nicht zu fürchten. So schilderte er an dem Gewölbe der Confraternita della SS. Trinità die Glorie des Paradieses (acht Kompartimente mit den Vorfahren Christi, Mönchsheiligen, hl. Jungfrauen, Päpsten, Aposteln, Patriarchen, Märtyrern und Engeln, von 1595 bis 1602 ausgeführt); in S. Quirico e Giulitta schmückte er 1603 die Apsis mit einem perspektivisch geschickt angelegten Fresko. Hier befindet sich auch eines seiner schönsten Ölbilder, die Darstellung des Engels, der das Grab Christi bewacht (1610). Im Chor des Domes malte er auf den grossen Wandflächen die figurenreichen Geschichten der Mannahlese und der Esther vor Ahasver (1608 bis 1611), Hauptleistungen Salimbenis mit virtuos gezeichneten Nudi und vielen schönen Einzelheiten. Die Mannahlese entbehrt allerdings mit ihrem Durcheinander verschiedener Raumschichten der Einheitlichkeit, auch die Motive sind, ähnlich wie bei Vanni, allzu gehäuft. Aber der dekorative Eindruck der beiden Fresken ist ein ausserordentlich lebendiger und frischer. Sehr aparte „Inventionen" sind ferner die Legendenszenen des hl. Hyacinthus in S. Spirito, unter denen eine (der Heilige das Meer durchschreitend) durch die malerische Wirkung der weiten Wasserfläche des Hintergrundes (in grünlich-bläulichen Tönen) frappiert. (Allerdings hatte Baroccis 1583 für Pesaro gemalte Berufung des Andreas mit ihrem wundervollen Meeres-

Abb. 207. Hauptsaal der Bibliothek Sixtus' V.
Rom Vatikan

hintergrund auch nach dieser Seite den Weg gewiesen.) Reizvolle Lünetten mit Bernhardinsgeschichten befinden sich im Oratorio inferiore der Confraternita di S. Bernardino, zumal die mit anmutiger Drastik erzählte Legende der Heilung des von einem Stier verwundeten Kindes (Abb. 208)[1]).

Salimbeni verstand den Ton der legendenhaften Erzählung überhaupt ausgezeichnet zu treffen. Auf seinen häufigen Reisen nach Pisa, Florenz, Lucca, Perugia und Genua fand er öfter Gelegenheit sich darin zu bewähren. Bald nach 1600 ward er nach Florenz berufen, um sich an den Lünettenfresken im Klosterhof der SS. Annunziata zu beteiligen. In den Jahren von 1605 bis 1608 hat er hier vier Legendenszenen gemalt[2]), die nun allerdings neben den so unendlich viel kraftvolleren Arbeiten Poccettis flau und schwächlich wirken, obwohl Salimbenis geschickte Koloristik sich auch hier nicht verleugnet. In Genua, wo er 1610 eine umfangreiche Tätigkeit entfaltet hat, erhielt er ebenfalls mehrere Lünetten mit Legendenszenen in Auftrag; ausserdem hatte er unter anderen eine Kapelle in S. Siro al fresco auszumalen, sowie einen kleineren Salon im Palazzo Adorno. Vom Kardinal Bevilacqua nach Perugia

1) Quadrierte Vorzeichnung (Feder laviert) in den Uffizien (Nr. 833).

2) Entwürfe zu zweien davon (Erbauung der SS. Anunziata und Erscheinung der hl. Jungfrau auf einem Himmelswagen) in den Uffizien Nr. 1284 und 1466.

berufen, malte er für die bilderreiche Kirche S. Pietro das mittelgrosse Bild der Prozession Gregors des Grossen in Rom und die Darstellung, wie David für die gegen Gottes Gebot angeordnete Zählung des Volkes gezüchtigt wird, beides malerisch wie zeichnerisch eigenartige Schöpfungen, voll von geistreichen Kaprizen des Helldunkels und farbig durch gewisse rot-gelbe Zwischentöne und kühne Zusammenklänge von Hellgrün und Tiefblau ausgezeichnet. Bei den seltsamen und schwer darzustellenden Gegenständen, die hier vorgeschrieben waren, konnte sich Salimbenis Fähigkeit des eindrucksvollen, plastischen Erzählens besonders frei entfalten.

Unter den Altarbildern in Siena ragt die Kreuztragung von 1612 in S. Agostino durch wohldurchdachte Komposition, klare, kräftige Raumwirkung und gute Lichtführung bei weitem als das Hauptwerk hervor. Der Künstler scheint hier, ein Jahr vor seinem Tode, im Begriffe unter dem Eindruck neuer Vorbilder (wohl Künstler wie Cigoli) von der baroccesken Art loszukommen. Auch in dem nunmehr ins Gedämpfte, Grauliche spielenden Gesamtton deutet sich eine neuartige Tendenz an, ein Beweis dafür, dass Salimbeni nicht — wie Baglione behauptet — gegen sein Ende hin sich ständig verschlechterte, sondern, wie seine Launen gerade waren, bald besser, bald schwächer arbeitete.

Im ganzen aber lässt sich nicht leugnen, dass der Künstler in seinen Altar- und Tafelbildern nicht neben Vanni bestehen kann. Er hat, verglichen mit diesem, stets etwas Zerflatterndes und Äusserliches. Seine heiligen Familien und Madonnen weisen wohl eine frische und geistreiche Behandlung auf, doch fehlt ihnen nicht nur die religiöse Inbrunst, sondern auch die menschliche Unmittelbarkeit. Ein Beispiel seiner besten Art bietet die hübsche Madonna im Museo Nazionale zu Neapel. Das Budapester Museum hat von Salimbeni eine kleine Verkündigung mit der vollen Signatur des Künstlers — ein ungemein buntfarbiges Bild von ziemlich äusserlicher Effektsucht. Malerische Eleganz zeichnet die hl. Katharina von Alessandria in der Pinakothek von Lucca aus, eine sitzende Halbfigur von vornehmer Haltung, aber ganz weltlicher Empfindung (Abb. 209). Reizvoll und fein in der Farbe ist auch die Erscheinung des hl. Michael vor dem hl. Galganus in den Uffizien; das kleine Bild gehört in seiner feinsinnigen Art zu dem Spontansten, das dem Sienesen gelungen ist.

Dass Salimbeni überhaupt für miniaturhafte Reize einen entwickelten Sinn besass, lehren auch seine Radierungen, duftig und geistreich behandelte Blätter mit zum Teil ganz bildmässig abgerundeten Kompositionen. Ein Frühblatt ist die grosse und noch in ziemlich roher und konfuser Strichführung radierte Taufe

Abb. 208. Ventura Salimbeni: Ein Wunder des hl. Bernhardin. Zeichnung. Florenz, Uffizien.

Christi von 1589, in der die Behandlung der Akte an Lilio, aber auch an Ferraù Fenzoni gemahnt[1]). Viel feiner und dabei locker und prickelnd in der Radiertechnik sind die anfangs der neunziger Jahre ausgeführten graphischen Arbeiten, besonders die 1594 in Rom entstandene Verkündigung. Mit diesen graziösen Schöpfungen steht Salimbeni neben seinem Halbbruder ebenbürtig, ja sogar — auf einem engbegrenzten Gebiete freilich — überlegen da. Seine Zeichnungen hingegen haben, an Vanni gemessen, eher etwas Kleinmeisterliches und beinahe Zaghaftes. Sie scheinen nicht entfernt so häufig zu sein wie die des Bruders, was bei der verschiedenen Art der Produktion beider nicht überraschen kann.

Schüler oder Fortsetzer von Bedeutung hat Salimbeni nicht gehabt. Einen gewissen Einfluss allerdings übte sein Schaffen dennoch aus. In den Kreisen der nordischen Manieristen z. B. findet man gelegentliche Reflexe seiner Kunst, am stärksten in den Radierungen des Lothringers Jacques Bellange, aber auch bei dessen jüngerem Landsmann Callot, der eine Grablegung (M. 11) nach einer Vorlage Salimbenis ausgeführt hat[2]).

Unmittelbarer war die Nachwirkung des Francesco Vanni, der in seinen eigenen Söhnen, Michelangelo und Raffaello, Erben

1) Dass er mit diesem Künstler irgendwie in Berührung gewesen ist, beweist eine Zeichnung des Berliner Kupferstichkabinetts, in der er eine von Villamena gestochene Komposition des Faentiners, die hl. Jungfrau dem hl. Franz in einer Engelglorie erscheinend, zu einem grösseren figürlichen Ensemble erweitert.

2) Die originale zeichnerische Vorlage, eine leicht hingeschriebene lavierte Zeichnung, als „Barocci" im Städelschen Institut (Nr. 488).

seiner künstlerischen Auffassung wie seines Namens finden sollte. Der ältere besass freilich nur ein bescheidenes eigenes Talent, dagegen hat es Raffaello, ohne die väterlichen Traditionen ganz aufzugeben, verstanden, sich innerhalb der Seicentomalerei eine

Abb. 200. Ventura Salimbeni, Die hl. Katharina von Alexandrien. Lucca, Pinakothek

angesehene Stellung zu erobern. Eine Persönlichkeit von sehr besonderem Gepräge war schliesslich der die gesamte sienesische Produktion des XVII. Jahrhunderts beherrschende Rutilio Manetti, dessen frühere Arbeiten denen seines Lehrers Vanni recht nahekommen, während die späteren Werke unter dem Eindruck des Caravaggio sich neuen Zielen zuwenden sollten.

Kapitel V

Südtoskanisch-umbrische Strömungen. Illusionistische Malerei, Landschaftsfresko und religiöse Historie

Die Nachahmung Baroccis, die durch das Beispiel Vannis und Salimbenis von Siena und seiner Nachbarschaft Besitz ergriffen hatte, charakterisiert die künstlerische Produktion der südlichen Toskana nur zu einem Teile. In diesem Distrikt hatte schon im Quattrocento das lebhafteste Interesse für die Freskomalerei grossdekorativen Charakters geherrscht. Bedeutungsvoll sind hier zumal jene illusionistisch-perspektivischen Versuche, für die Piero della Francesca aus Borgo S. Sepolcro als der hervorragendste Name zu nennen ist. Es ist bemerkenswert, dass auch im XVI. Jahrhundert eine Reihe von Künstlern aus Borgo hervorgeht, die ihr Bestes in der dekorativen Malerei grossen Stiles geleistet haben, besonders in einer den gesteigerten architektonischen Vorstellungen der späteren Renaissance angepassten illusionistischen Dekorationskunst.

Im allgemeinen sind die dem Süden Toskanas entstammenden Kräfte durchaus dem Kunstleben Roms zugute gekommen. Die Grenze zwischen dem neuen mediceischen und dem päpstlichen Staate verlief im Südostwinkel der Toskana allerdings so, dass Borgo S. Sepolcro noch zu Cosimos Gebiet gehörte, während Città di Castello der päpstlichen Herrschaft unterstand. Trotzdem ist die Mehrzahl der bedeutenderen künstlerischen Kräfte Borgos nach Rom abgewandert; einzig Cristofano Gherardi, Vasaris intimer Freund und Mitarbeiter, gehört seinem künstlerischen Stil und seinem Wirken nach zur florentinischen Kunst. Unwichtig ist naturgemäss, was in Borgo an lokalen Malern tätig war. Die eingeborene Familie der Cungi besitzt eine rein provinzielle Bedeutung; weder Gio. Battista noch Lionardo und Francesco sind über die einfachsten Begriffe von Komposition, Zeichnung und Kolorit hinausgekommen. Von Francesco, dem jüngsten unter ihnen, rührt unter anderem das vor 1587 entstandene Martyrium des hl. Sebastian im Dom zu Volterra her, ein hart und simpel zusammengezimmertes Altarbild, dessen fratzenhaften Typen die Bemühung um römisches Pathos sonderbar genug zu Gesicht steht.

Ungleich begabter und für die Gesamtentwicklung wichtiger ist Giovanni de' Vecchi aus Borgo (1536 bis 1614), der unter

den römischen Freskanten grossen Stiles einen nicht unwichtigen Platz eingenommen hat. Ohne einen bestimmten Schulzusammenhang, halb und halb ein Rivale Taddeo Zuccaris (neben dem er in Caprarola gearbeitet hat), gelingt es ihm, verschiedene monumentale Aufträge an sich zu bringen. Ihre geschickte Bewältigung sollte ihm eine angenehme Stellung und einen gewissen Namen in Rom sichern. Über seinen Hauptschöpfungen hat indes kein glücklicher Stern gewaltet. Seine Ausmalung der Kuppel und Pendentifs des Gesù ist, wie bereits ausgeführt wurde, eine der frühesten Lösungen einer derartigen Aufgabe gewesen. Allein die gerade in dieser Gattung ausserordentlich wachsenden Ansprüche führten im XVII. Jahrhundert zu einer Neudekorierung des ganzen Kircheninneren im Sinne des Hochbarock. Man kann also über Giovannis Leistung heute nicht mehr urteilen. Jedoch lässt sich aus den beiden Evangelistenfiguren (Lucas und Johannes) in den Pendentifs der Hauptkuppel von St. Peter noch ersehen, wie sich der Künstler einer solchen schon auf den Barockstil hinweisenden Aufgabe entledigt hat. Die Grösse des Stiles ist in diesen Riesenfiguren mehr äusserlich, was allerdings teilweise der Übertragung der Kartons in die Mosaiktechnik schuldzugeben ist; jedenfalls leiden die Gestalten an einer gewissen Leere und Starrheit. Lebendiger ist das Figürliche in einer reich und glücklich komponierten Anbetung der Hirten in S. Eligio degli Orefici, einem Fresko, das in den ausdrucksvollen Gebärden und Bewegungen der Hirten nahe an Taddeo Zuccari heranreicht. Der Tod des hl. Benedikt, den Giovanni de' Vecchi für S. Paolo fuori le mura schuf, ist wie alle übrigen Bilder der Kirche verbrannt, erhalten sind dagegen einige andere Altargemälde (Stigmatisation des hl. Franz in S. Pietro in Montorio, der hl. Sebastian in S. Andrea della Valle und andere), nach denen zu urteilen der Künstler für das Malerische nur wenig Sinn besessen haben muss. Obwohl er z. B. in dem hl. Sebastian gewisse farbige und Helldunkeleffekte anstrebt, bleibt er in beidem recht ausdruckslos und matt.

Bedeutend ausgeprägter tritt nun das Interesse für das architektonisch-ornamentale Element bei der Familie der Alberti in die Erscheinung. Alles, was es bis dahin in Mittelitalien an verstreuten Versuchen von Illusionsmalerei (quadratura) gegeben hatte, wird von ihnen zusammengefasst und zu einer Monumentalität der Wirkung gesteigert, die auf die grossen Perspektivmaler des Seicento, einen Pietro da Cortona und Padre Pozzo, unmittelbar vorbereitet. Bescheidene Versuche illusionistischer Effekte, wie das beliebte Motiv vorgetäuschter Durchblicke zwischen Säulen, gab es bereits bei Raffael und in seinem Kreise. Es sei nur an die Gewölbe der Loggien erinnert, ferner an den von Peruzzi angelegten Saal mit

illusionistischer Säulenarchitektur und landschaftlichen Veduten in der Farnesina und einen in der Gesamtidee ähnlichen Raum in der Villa Imperiale bei Pesaro. Hier handelte es sich durchweg um ein ganz einfaches System auf Grundlage einer streng architektonischen Anschauung. Anders jedoch die Alberti, bei denen sich die Grenzen zwischen illusionistischer Architekturmalerei und einem blossen heiteren, rein dekorativen Spiel mit Formen mannigfaltigster Art bereits verwischen. Hier schiebt sich ein architektonisches Motiv in das andere, Putten mit Girlanden und Embleme schweben

Abb. 210. G. und Ch. Alberti, Ansicht der Sala Clementina
Rom, Vatikan

durch das Ganze, auf den reichgegliederten Balustraden lagern allegorische Gestalten — kurz, das architektonische Schema wird in reichster Weise dekorativ belebt und ins Malerische aufgelöst.

Das eigentümliche Talent der Alberti ist, freilich noch ganz auf die Architektur beschränkt, schon bei Alberto Alberti, dem Vater der bekannten drei Brüder, deutlich wahrzunehmen. Er hat nämlich sein Bestes in reicher und dabei geschmackvoller Dekoration geleistet. Die vielfach nachgebildete Rückfront der Villa Medici in Rom (der späteren Académie de France) verstand er durch zahlreiche antike Statuen und Reliefs aufs glücklichste zu beleben, ohne

doch die Klarheit der Linie und der architektonischen Funktion preiszugeben. Höchstwahrscheinlich war es Vignola, dessen Kunst entscheidend auf den Vater der Alberti einwirkte. Ihm verdankt er auch möglicherweise jene Kenntnisse in der architektonischen Perspektive, die seine Söhne von ihm geerbt und zu so glänzenden Resultaten weiterentwickelt haben.

Von den drei Brüdern ist der jüngste, Giovanni (1558 bis 1601), bei weitem der begabteste. Sein Schaffen kann als der eigentliche Ausgangspunkt der Perspektiv- und Dekorationsmalerei des Barock angesehen werden. Cherubino (1542 bis 1615) ist als Maler nur ein geschickter Mitarbeiter und Nachahmer des Bruders, dagegen als Kupferstecher einer der besten und fruchtbarsten im damaligen Rom. Alessandro, der Älteste, tritt neben den beiden jüngeren ganz in den Hintergrund. Das unter Giovannis Leitung von den drei Brüdern ausgeführte Hauptdenkmal ihrer Kunst ist die 1596 bis 1598 entstandene Ausmalung des Gewölbes und der Wände der mächtigen und ausserordentlich hohen Sala Clementina im Vatikan, die Clemens VIII. soeben hatte erbauen lassen (Abb. 210). Niemand hatte bis dahin in Rom oder anderswo eine so umfangreiche und derartig von dekorativer Erfindung strotzende Illusionsmalerei gesehen. In der Tat kann die Sala Clementina noch heute als das erste Beispiel einer einheitlichen illusionistischen Ausmalung eines grossen Raumes gelten, in jenem Sinne, in dem der Barockstil diesen Gedanken dann weiter ausgebildet hat. Man könnte höchstens auf die beiden Brescianer Perspektivmaler Cristoforo und Stefano Rosa als auf parallele Erscheinungen im italienischen Norden hinweisen, allein sie lassen sich, was die Grossartigkeit ihrer Schöpfungen in Brescia und Venedig anlangt, nicht im entferntesten mit den Alberti vergleichen.

Die Dekorationselemente der Gewölbedekoration der Sala Clementina sind die bei den Alberti üblichen und auch in späteren Arbeiten dieser Art allgemein angewandten: eine über dem Sims aufsetzende, von mächtigen Konsolen unterbrochene Balustrade, darüber Bogenhallen mit zum Teil durchbrochenen Decken, zur Belebung überall Engel, auf der Architektur hockende Figuren und ähnliches. An den Schmalwänden des Saales befinden sich zwei Riesenfresken aus der Geschichte des hl. Clemens, das eine davon mit stark vortretenden Säulenstellungen, die sich auf den Langseiten fortsetzen, das andere (das Martyrium des Heiligen) in einer weiten Küstenlandschaft, die von Paul Bril herrührt. Das Figürliche verrät aber auch hier durch seine ausgeprägten Stilmerkmale die Hand des Giovanni Alberti.

Mit der Sala Clementina kann keine andere Arbeit der Brüder

konkurrieren. Die grösste Berühmtheit geniessen nach ihr die von Giovanni und Alessandro ausgeführten Deckenmalereien der Sakristei von S. Giovanni in Laterano, in denen die scheinbare

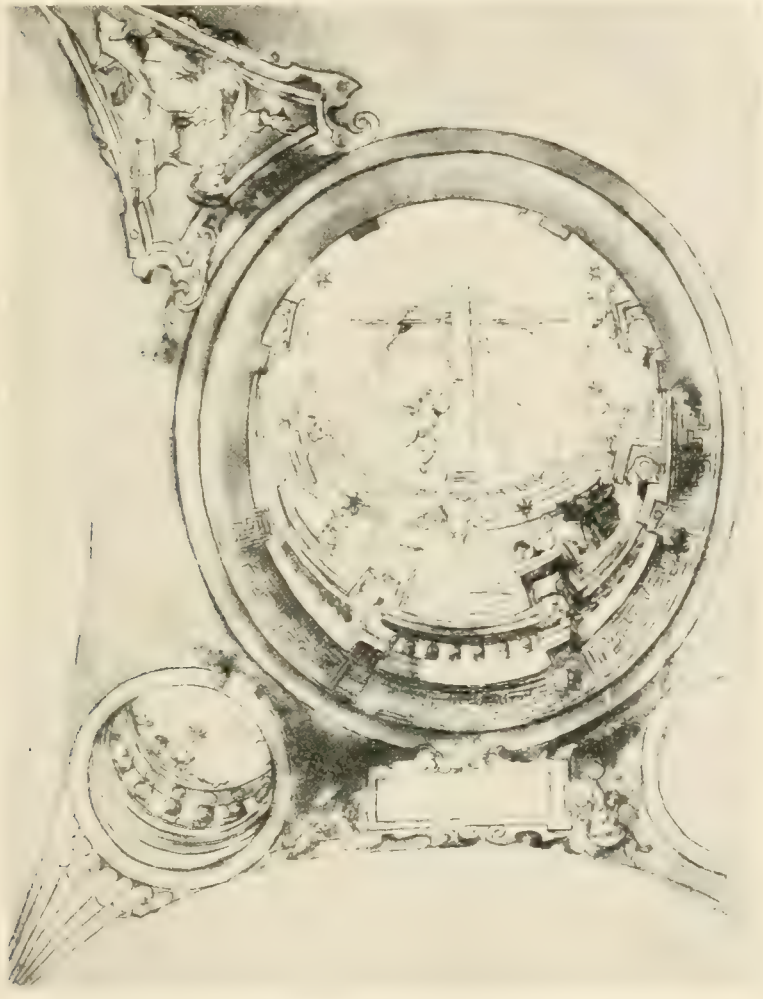

Abb. 211. Cherubino Alberti, Plafondstudie (Zeichnung)
Florenz, Uffizien

Erhöhung des Raumes vorzüglich gelang, sodann die Fresken der Chordecke von S. Silvestro al Quirinale, die von Giovanni und Cherubino herrühren. Cherubino ist ausserdem der Urheber der Gewölbeausmalung der Cappella Aldobrandini in S. Maria sopra

Minerva[1]). In allen diesen Arbeiten (wie übrigens auch an den Längswänden der Sala Clementina) kehrt ein charakteristisches Motiv regelmässig wieder: eine kreisrunde Scheinöffnung, durch die Engel oder Genien hereinzuschweben scheinen. Vielleicht ein allzu billiges, aber jedenfalls mit grosser Virtuosität angewandtes Mittel zur Erweiterung des Raumes. Grosse Aufmerksamkeit schenken die Brüder durchgehends dem Studium des Lichtes, dem sie oft verblüffend täuschende Wirkungen verdanken. Ausserdem wissen sie Blumen, Fruchtkränze und ähnliches mit besonderem technischen Raffinement wiederzugeben, so dass manchmal ein fast unangenehmer Wirklichkeitseffekt in einzelnen Partien entsteht.

Ein Vetter der Brüder Alberti, Durante, hat sich in der Gegend von Borgo und in Rom als selbständiger Künstler betätigt. Er scheint mehr Tafel- als Freskomaler gewesen zu sein. Bemerkenswert ist sein Altarbild in S. Maria in Vallicella, eine ziemlich barocceske Geburt Christi. Auch die tüchtig behandelte Verkündigung in S. Maria dei Monti verdient eine Erwähnung. Seine wichtigste Arbeit in Borgo S. Sepolcro ist das Hauptaltarbild der Arcipretura, eine von 1591 datierte Darstellung im Tempel.

Eine Gruppe von Künstlern verschiedener Stilrichtungen, die untereinander dennoch durch mannigfaltige Beziehungen zusammenhängen, sind aus dem Südwesten Toskanas der römischen Schule zugeströmt. Unter ihnen nehmen, was Umfang der Produktion anlangt, Niccolò Circignani, Matteo da Siena und Cristoforo Roncalli die ersten Stellen ein. Die beiden ersteren sind geschickte, aber aller höheren Ziele bare Praktiker, die unter Gregor XIII. und Sixtus V. an zahlreichen Freskounternehmungen gemeinschaftlich beteiligt waren. Von Circignani rührten die meist ausserordentlich roh hingesetzten Figuren her, von Matteo da Siena die Landschaften und architektonischen Perspektiven. Niccolò Circignani (ca. 1520 bis ca. 1592) eröffnete seine Laufbahn in Rom mit zwei Historien aus der Geschichte Nebukadnezars in den unter Pius IV. dekorierten Sälen des Belvedere (heute Museo Etrusco). Er ist hier der Gefährte des Santi di Tito gewesen, von dem die übrigen vier Darstellungen herrühren. Dieser Umstand hat die Meinung entstehen lassen, als sei der damals noch sehr junge Florentiner Künstler Niccolòs Lehrer gewesen. Es ist aber sehr viel wahrscheinlicher, dass Circignanis eklektische Natur von

1) Zeichnungen für die Decken in S. Silvestro und S. Maria Sopra Minerva in der Sammlung der Uffizien (von der Hand Cherubinos; Abb. 211).

Abb. 212. Niccolò Circignani, Verkündigung Mariae (1577)
Città di Castello, Pinakothek

mehreren der damals für Pius IV. tätigen Maler Anregungen in sich aufgenommen hat. Im übrigen dürfte er bereits in seiner Heimat

Pomarance bzw. dem nahegelegenen Volterra das Handwerk im engeren Sinne erlernt und als ausreichende Grundlage für seine simplen Kunstbegriffe mit nach Rom gebracht haben[1]).

In allen weiteren Arbeiten des fruchtbaren Künstlers, Fresken wie Tafelbildern, überwiegt eine billige und oberflächliche Manier. Das gilt insbesondere von seinen Wandbildern in S. Stefano Rotondo, bei denen ihm Matteo da Siena die landschaftlichen Hintergründe ausgeführt hat. Diese zahllosen Marterszenen von Heiligen, dem Umfange nach Circignanis Hauptwerk, gehören zum Widrigsten, das die Manieristen überhaupt geschaffen haben, fast noch mehr durch die rohe, heruntergehauene Ausführung als durch den blutrünstigen Charakter der einzelnen Darstellungen. Wenig besser sind die von Lanzi gerühmten Fresken in S. Pudenziana, und von gleicher Art werden auch, den Stichen nach zu urteilen, die Historien in S. Apollinare gewesen sein.

Die Altarbilder Circignanis befinden sich grossenteils in kleineren Orten Südtoskanas und Umbriens. So besitzt die Pinakothek von Città di Castello eine Verkündigung von 1577, deren steife kompositionelle Symmetrie ebenso rückständig berührt wie die zahlreichen zeichnerischen Härten und Ungeschicklichkeiten (Abb. 212). In S. Francesco zu Citerna (nahe Arezzo) ist er mit einer trotz vieler äusserlicher Bewegung leblos und lahm erscheinenden Kreuzabnahme vertreten. Zu seinen besseren Leistungen gehören dagegen die für den Dom zu Orvieto gegen 1570 in Auftrag gegebenen beiden Altargemälde mit Wundern Christi (Heilung des Gichtbrüchigen und Hochzeit zu Kana, heute in schlechtem Zustand im Museum der Domopera). Mit dem Datum 1591 weist sich die sehr überladene Himmelfahrt Christi im Baptisterium von Volterra als ganz spätes, vielleicht letztes grösseres Altargemälde Circignanis aus.

Das Interesse, das Matteo da Siena bietet, liegt weniger in seiner künstlerischen Individualität begründet denn in seiner Rolle als Begründer des dekorativen Landschaftsfreskos. Diese Gattung, die von Paul Bril weiter ausgebildet und später durch die Carracci und ihre Schüler in neuem Geiste umgestaltet werden sollte, spielte in den Wand- und Deckendekorationen von Gregor XIII. bis zu Clemens VIII. eine nicht unerhebliche Rolle. Meist handelte es sich um kleine Landschäftchen („paesetti"), die — ähnlich den Historietten — in das dekorative Ensemble einer Galleria, einer Loggia oder eines Salone eingelassen wurden. In anderen Fällen waren es

1) Seine Signatur lautet manchmal: Nicolaus Circignanus Volterranus; diese Betonung der Herkunft spricht ebenfalls dafür, dass der Künstler die Elemente seiner Erziehung in Volterra erhalten hat, wo es genug leidliche Künstler gab.

auch grössere oder kleinere Lünetten bzw. umfangreichere Wandbilder.

Der Gedanke in Freskounternehmungen monumentalen Charakters hie und da Landschaften einzustreuen, war an sich nicht neu[1]). Ursprünglich aber scheinen diese Landschaftsbilder eine bestimmte sachliche Bedeutung und folglich einen tatsächlichen Inhalt gehabt zu haben, der mit der Invenzione des Ganzen in Beziehung stand. Dies war wenigstens bei den Veduten toskanischer Orte in Vasaris Medici-Fresken im Palazzo Vecchio der Fall, ebenso auch bei den verschiedenen Ansichten von Kartäuserniederlassungen im Refektorium von S. Michele in Bosco. Ein anderes Mittel landschaftlichen Ansichten einen bestimmten historischen oder sachlichen Inhalt zu geben war ihre Verwendung in jener Form, wie sie aus Polidoros biblischen Landschaften in S. Silvestro bekannt ist. Oft blieb in diesem Fall der Zusammenhang zwischen der Landschaft und dem in sie verlegten historischen oder biblischen Vorgang ein rein äusserlicher. In anderen Fällen ward eine innerliche, stärkere Verbindung erstrebt, wie sie weiterhin z. B. Muziano in seinen Eremitenbildern zu schaffen gewusst hat.

Matteos Stärke war die erstgenannte Gattung, jene spielerisch in ein grösseres dekoratives Ensemble eingestreute Landschaft, die in der Invenzione des Ganzen eine bestimmte, allerdings untergeordnete Rolle spielte. Das Motiv hatte also in wenigen Strichen etwas Charakteristisches darzustellen, besass, kurz gesagt, einen erzählenden Inhalt. Solcher Art waren Matteos Landschaften der vier Jahreszeiten am Gewölbe der Sala Ducale im Vatikan, die wegen ihrer treffenden Charakteristik viel Beifall gefunden haben. Ohne ganz auf das traditionelle Aufeinanderpfropfen kulissenhafter Landschaftsmotive zu verzichten, erfreuen sie doch durch eine gewisse Einfachheit und Einheitlichkeit der Anlage. Ähnlich die zahlreichen kleinen Landschaften von der Hand Matteos in der Galleria des Vatikans.

Bedeutend vielseitiger und erfindungsreicher als Matteo da Siena war nun aber Paul Bril aus Antwerpen (1554 bis 1626), den man als seinen geistigen Fortsetzer bezeichnen kann. Er kam unter Gregor XIII. zusammen mit seinem älteren Bruder Matthäus, der bald darauf gestorben ist, nach Rom. Zunächst stattete er, dem Beispiele des Sienesen folgend, die Hintergründe auf den Fresken der Galleria und der Loggien des Vatikans mit Landschaften aus.

1) Er geht, genau wie die Grottesken, im Grunde auf die Antike zurück. Als dekoratives Motiv spielen solche Landschaften in den alten römischen Wandmalereien (z. B. in den Titusthermen) eine wichtige Rolle. Allerdings ist das Motiv hier niemals über den engen Kreis typischer Gestaltungsweise hinausentwickelt worden.

Unter Sixtus V. wurde er selbständiger. In den Lünetten der Sakristei der Cappella Sistina in S. Maria Maggiore und zwei Darstellungen aus der Geschichte des Jonas in der Scala Santa offenbart sich eine weitspannende, rege landschaftliche Phantasie, die nordischen Ideenreichtum mit italienischer Klarheit zu vereinigen sucht. Noch grossartiger in der Intention und in den künstlerischen Mitteln sind die 1599 für den Kardinal Sfondrati geschaffenen Eremitenfresken in S. Cecilia, wirkungsvolle Schilderungen weltentlegener unwirtlicher Natur, die offensichtlich stark durch Muzianos Darstellungen des Einsiedlerlebens beeinflusst, ihnen aber an Geistigkeit erheblich unterlegen sind.

Nach 1600 gerät Bril immer mehr in den Bannkreis der Carracci[1]). Der Stil seiner Landschaften wird wesentlich einfacher und ruhiger, ohne dass die amüsante Gegenständlichkeit der Darstellungen dabei Einbusse erleidet. Ein Hauptdenkmal dieser späteren Zeit sind die um 1605 gemalten Jahreszeitenbilder im Casino Rospigliosi. Mit ihrer klaren Perspektive, der vorzüglichen Charakteristik des Baumschlages und der reizvollen Staffage verhalten sie sich zu den vier Jahreszeiten des Matteo da Siena in der Sala Ducale wie die Erfüllung zum Versprechen. Noch deutlicher ist der klärende Einfluss der Carracci in dem Zyklus von elf landschaftlichen Fresken zu erkennen, den Bril gegen 1610 im Palazzo Rospigliosi ausgeführt hat. Der Anschluss an das landschaftliche Ideal der Bolognesen geht in einzelnen dieser Lünetten, z. B. in der Flussvedute mit Kastell, bis zu einer fast sklavischen Abhängigkeit, sowohl im gesamten Aufbau wie in allen einzelnen Motiven. Allein trotz der letzten Entwicklung Paul Brils im Sinne einer neuen Zeit gehört er im Grunde doch noch durchaus in die Epoche des Manierismus. An gewissen Schemata der Komposition und der Formengebung festhaltend, bleibt er der geistige Verwandte jener Künstler, die wie Circignani und die Alberti sich als geschickte Dekorationsmaler in den unter Sixtus V. und Clemens VIII. herrschenden Schnellbetrieb unterzuordnen verstanden[2]).

1) Es ist kein Zweifel, dass die Veränderung des landschaftlichen Ideals bei Bril, wie schon Baglione hervorhebt, unter carracceskem Einfluss zustande kam. Neuere Darsteller (besonders Anton Mayer, Das Leben und die Werke der Brüder Matthäus und Paul Bril, Leipzig 1910 und derselbe Verfasser in Thieme-Beckers K.-L.) haben dies zu Unrecht bestritten und den in seiner entwicklungsgeschichtlichen Bedeutung stark überschätzten Adam Elsheimer in den Vordergrund geschoben.

1) Als Tafelbildmaler offenbart Bril sein nordisches Empfinden ungehemmter als in seinen Fresken. Auch auf diesem Gebiete lässt sich der allmähliche Fortschritt von einem gesuchten Häufen der Motive zu klarer Raumanschauung, von einer plumpen Theatralik zur Idylle, zum reinen, innnig empfundenen Naturausschnitt verfolgen. Eine besondere Vorliebe Brils sind Veduten, die gegenständlich etwas Charakteristisches bieten,

Abb. 213. Cristoforo Roncalli, Deckentresken mit Marienszenen (1609
Loreto, Sakristei der Casa Santa

Mit Niccolò Circignani zusammen pflegt sein jüngerer Landsmann Cristoforo Roncalli (1552 bis 1626) genannt zu werden. Beide heissen nach ihrer Heimat, dem Flecken Pomarance unweit Volterra, gewöhnlich N. und Cr. Pomarancio. Cristoforo ist jedoch seinem älteren Kollegen in jeder Beziehung wesentlich überlegen. Obwohl unter seinem Einfluss herangebildet und an den Loggien Clemens' VIII. mitbeteiligt, eifert er bald einem ganz anderen Stilideal nach, das man am ehesten als eine Fortführung der Tradition des Sebastiano del Piombo bezeichnen könnte. Er übernimmt von dieser Seite, ähnlich übrigens wie Muziano, das Schwere, Lastende der Proportionen, das Gehaltene, Dunkle in der Farbe, drängt jedoch im Rhythmus der Linie mehr nach dem Elastischen, Eleganten, Geschmeidigen. Wohl möglich, dass zu jener gewissen inneren Verwandtschaft mit Sebastiano und Muziano die Tatsache beigetragen hat, dass Roncalli, obwohl in Pomarance geboren, bergamaskischer Abkunft war und daher von Natur aus dem venezianischen Ideal zuneigen musste. Seine erste grössere Leistung sind die Seitenfresken aus der Geschichte Pauli in einer Kapelle von S. Maria in Aracoeli. Beide Historien sind von grossem Schwung der Komposition, mit mächtigen, etwas massiven, sehr energisch bewegten Körpern und äusserst grosszügiger und rhythmisch empfundener Gewandbehandlung. Die Predigt des Apostels ist als zentrale, machtvolle Komposition mit bedeutenden Sitzfiguren gestaltet. Die Enthauptung, noch imponierender und kraftvoller aufgebaut, wirkt in der Farbe wie alle Arbeiten Roncallis (noch stärker die Tafelbilder), allzu schwer und ist durch späteres Nach-

z. B. Hafenansichten mit Schiffen, Verladenden usw. (ein Hauptbeispiel in den Uffizien). Er erscheint in solchen Fällen als unmittelbare Vorstufe für Claude Lorrain wie auch für Salvator Rosa. (Vgl. L. Ozzola, Cenni intorno ai precursori del paesaggio seicentesco, in Ausonia 1907, fasc. 2.)

dunkeln stark geschädigt. Grösseren Beifall fand bei den Zeitgenossen eine zweite Kapelle in Aracoeli mit Geschichten der Passion; hier wurde grösserer Wert auf die dekorative Einteilung gelegt und das lastend Schwere der Paulusfresken gemildert.

Weiterhin fielen Roncalli zahlreiche monumentale Aufgaben in Rom und anderorten zu, in denen er stets eine ernste, gehaltene Würde, ein gebändigtes, aber eindringliches Pathos zu bewahren weiss. Die am meisten hervortretenden Leistungen sind die nach seinen Entwürfen für die Cappella Gregoriana in St. Peter ausgeführten Mosaiken mit der Heimsuchung und — in den Pendentifs — den vier Kirchenvätern, weiterhin seine Arbeiten für Loreto, auf die er den Auftrag in der Konkurrenz mit keinem geringeren als Caravaggio erhielt. Leider ist die Ausmalung der Kuppel nicht auf uns gekommen. Dafür sind die Deckenfresken der Sakristei mit Szenen des Marienlebens (von 1609 datiert) gut erhalten und vorzüglich geeignet für den hohen, feierlichen Stil des Künstlers Zeugnis abzulegen (Abb. 213). Durch die unglückliche Restaurierung unter Leo XIII. ist dagegen das Fresko der Taufe Konstantins im Querschiff der Lateransbasilika sehr beeinträchtigt; es verleugnet aber in der Komposition noch heute nicht den ursprünglichen Schwung. In Siena war Roncalli um 1590 für verschiedene Kirchen tätig. Das Oratorium von S. Caterina bewahrt von ihm zwei in Öltechnik ausgeführte Historienbilder, die ohne venezianische Einflüsse kaum denkbar wären. Anregungen von dieser Seite, die der Künstler wohl besonders auf seiner venezianischen Reise aufnahm, verraten sich überhaupt in seinen Tafelbildern. Die Farbwirkung ist darin oft von fast unerträglicher Schwere und Düsterkeit, wozu noch der meist schlechte Erhaltungszustand kommt. Die Komposition besitzt eine eindrucksvolle, monumental wirkende Einfachheit, der Gewandwurf bei starker Rhythmisierung eine neuartige und epochemachende schlichte Grösse, zu der nur Muziano in gewisser Weise eine Parallele bietet. Altarbilder, die solche Vorzüge verraten, sind insbesondere die Madonna mit dem hl. Simon Stock in S. Maria della Scala, die S. Conversazione in S. Gregorio Magno (Kapelle des hl. Andreas) und die gehalten pathetische Anbetung des Kindes in S. Filippo Neri in Neapel. Manches entstand noch während des Künstlers Aufenthalt in den Marken: so der mit kühner, fast grottesk wirkender Silhouette gegen den hellen Himmel gestellte hl. Nikolaus von Tolentino in S. Agostino zu Pesaro. Unter allen seinen Altarbildern ist die (jetzt durch eine Mosaikkopie ersetzte) Geschichte von Ananias und Saphira in St. Peter unbedingt das grossartigste; wie hier die hochdramatische Erzählung in wenigen, relativ ruhigen, aber machtvollen Figuren ohne das Volksaufgebot

Abb. 214. Cristoforo Roncalli, hl. Familie
Rom, Galerie Borghese

der Zuccari-Nachahmer entwickelt war, schien wegweisend auch für die Altarbildhistorie zu sein, die sowohl in der Nachfolge der Zuccari wie bei den Baroccinachahmern auf ein totes Geleise geraten war. Es ist von Bedeutung, dass die römische Malerei aus sich heraus solche Erscheinungen zeitigte, kurz bevor die entscheidende Neuerung der Carracci in Rom bekannt wurde. Allerdings sollte Roncalli die kurze Periode Annibale Carraccis in Rom noch überleben; erst unter Urban VIII. ist er gestorben (1626), ragte also ein beträchtliches Stück in die neue Zeit hinein, deren Bestrebungen er jedoch wegen der allzu fest im Manierismus wurzelnden Grundlagen seiner Kunstauffassung fremd gegenüberstand.

Der Cavaliere delle Pomarance, wie er in Rom meist genannt wurde, nahm in der allgemeinen Achtung der Zeitgenossen eine der führenden Stellen ein. Auch seine kleineren Gemälde waren bei den römischen Kunstliebhabern sehr geschätzt; meist sind es Madonnen und heilige Familien wie das für seine elegante, innerlich kühle Art charakteristische Bild der Galerie Borghese (Abb. 214)[1]) und die heilige Familie im Palazzo Spada (Francesco Salviati genannt). Eine Anbetung der Könige von vornehmer Geschlossenheit der kompositionellen und koloristischen Wirkung (Abb. 215) befindet sich in der Sammlung Cremer zu Dortmund, die an wichtigen Werken der späteren italienischen Schulen reich ist. Die Uffizien besitzen von Roncalli auch eine Reihe schöner Porträtzeichnungen vornehmer, meist geistlicher Persönlichkeiten, die es bedauern lassen, dass keine derartigen Gemälde des Meisters bekannt sind.

Unter den Schülern Roncallis ist zunächst Antonio Circignani zu erwähnen, der Sohn des Niccolò, der indes meist ausserhalb Roms tätig gewesen ist, unter anderem in Città di Castello und Florenz, wo einige Fresken aus der Jugend Christi der Vorhalle von S. Maria Nuova (1614 gemalt) einen nicht ungünstigen Begriff von seinem Können geben[2]).

Grössere Bedeutung erlangte innerhalb seiner weiteren Heimat der Sienese Alessandro Casolani, ein ungefährer Zeitgenosse von Vanni und Salimbeni — er lebte von 1552 bis 1606 —, aber Anhänger einer ganz anderen künstlerischen Richtung. Er soll von Roncalli die entscheidenden Anregungen erhalten haben, als dieser für Siena gegen 1580 verschiedene Altarbilder auszuführen hatte,

1) Fälschlich Circignani zugeschrieben; ebenso Nr. 365 (Madonna mit Joseph und Kind). Nr. 59 (Maria mit Kind und dem hl. Johannes) ist nicht von Roncalli.

2) Allerdings behauptete, wie Fantozzi in der Nuova Guida di Firenze (1850) berichtet, der boshafte Florentiner Volksmund, „che gli ammalati stavano dentro (nämlich im Hospital), e gli storpi fuori" (womit eben Circignanis Fresken gemeint waren).

Abb. 215. Cristoforo Roncalli, Anbetung der Könige
Dortmund, Sammlung Cremer

bei denen ihn Casolani als Gehilfe unterstützte. Casolani, der übrigens gleichen Alters wie Roncalli war, unterlag, wie seine auf einen herben und kalten Stil eingestellten Werke deutlich erweisen,

ganz dem Einfluss seines Lehrers. Als er sich um 1580 nach Rom begab, ward er durch die Werke der in Mode befindlichen Manieristen in dem eingeschlagenen Wege nur noch bestärkt. Er strebte nicht, wie die Gruppe der Baroccesken, nach malerischem Fluktuieren der Bilderscheinung, sondern nach einer Festigung des Bildgedankens durch lineare Mittel. In dieser Hinsicht geht er nun weiter als vielleicht irgendeiner der Zeitgenossen, und das Resultat springt um so stärker in die Augen, als die Rhythmik seiner Linie von merkwürdiger Sprödigkeit ist. Er liebt es, die Zeichnung des Figürlichen auf das einfachste Mass zu beschränken und den Kontur stark markiert und mit fast geometrischer Strenge zu führen. In der Farbe werden von ihm ganz helle Töne bevorzugt, ähnlich wie etwa von Rossetti, an den Casolani übrigens gelegentlich auch kompositionell erinnert (z. B. in der grossen, von Andreani in Holz geschnittenen Pietà, die dem Bilde Rossettis in Volterra auffallend nahesteht). Manchmal gelingen ihm gewisse feine grauliche Abtönungen, wie sie auch Giovanni de' Vecchi versucht hat, schummrige Halbtöne, aus denen ein Hellgelb, ein lichtes Orange, ein Rosa und Hellblau in aparter, aber kühler Harmonie hervortreten.

Qualitäten solcher Art weist das Hauptbild seiner früheren Zeit, die Geburt Mariä in S. Domenico (1584) auf, eine in wenigen markanten Linien geführte Komposition, an der im Vergleich zu den späteren Bildern des gleichen Gegenstandes von Vanni und Salimbeni die einfache, plastische Geschlossenheit der Hauptszene (des Bades der kleinen Maria) auffällt. Der Hintergrund hat eine ungewöhnlich feine Interieurstimmung in graulichen und schwärzlichen Tönen. Im Jahre 1589 enstand für SS. Quirico e Giulitta jene Darstellung der Grablegung, die durch Andreanis Wiedergabe (von 1593) besondere Berühmtheit erreichte[1]). Um die gleiche Zeit muss auch eine der bereits an verschiedenen Stellen erwähnten Szenen aus dem Leben der hl. Katharina von Siena gemalt sein, die das der Heiligen geweihte Oratorium schmücken. Casolanis Darstellung, die Zurückführung des Papstes aus Avignon durch Dazwischenkunft der Heiligen, gehört durch übersichtliche Anordnung zu den besseren Leistungen in diesem Oratorium. Neben Sorri und Roncalli, bei denen der venezianische Einfluss sich leicht

1) Eine Rötelstudie für den Torso Christi im Berliner Kupferstichkabinett, das eine ganze Reihe von Entwürfen und Studien des Meisters besitzt, darunter eine Vorzeichnung für eine Madonna in Wolken mit vier räumlich eigenartig gruppierten Heiligen unten (Abb. 216) und eine Auferweckung des Lazarus in vielen, verhältnismässig kleinen Figuren (möglicherweise für das nach Baldinucci unfertig hinterlassene, von anderer Hand vollendete Altarbild dieses Gegenstandes). Die grösste Anzahl seiner Zeichnungen wird in der Accademia di Belle Arti zu Siena aufbewahrt.

erklärt, versucht sich nun auch Casolani in einem für seine Begriffe ungewöhnlich warmen Kolorit — ein Beweis, dass der einheitlichen farbigen Zusammenstimmung dieses Raumes eine gewisse Absicht

Abb. 216. Alessandro Casolani, Madonna in der Glorie (Zeichnung)
Berlin, Kupferstichkabinett

zugrunde liegen musste. Man muss daran denken, dass um die gleiche Zeit, nämlich die Wende der achtziger und neunziger Jahre, der venezianische Einfluss auch in Florenz zum Durchbruch gelangte, dass selbst in Lucca damals unter Führung von Passignano,

Sorri und Ligozzi sich ähnliche Tendenzen ankündeten (man beauftragte sogar Tintoretto mit einem der Altarbilder der Kathedrale!), von Rom nicht zu reden, das in Muziano, Roncalli und anderen führende Träger dieser Richtung besass.

Wahrscheinlich wurde Casolani in diesem symptomatischen Bestreben venezianischer Orientierung durch Sorri und seinen Lehrer Roncalli beeinflusst und unterstützt. Als er aber 1594 für die Kathedrale eines der Altarbilder, eine Geburt Christi, zu malen hatte, war der venezianische Firniss bereits wieder abgestreift. Es scheint, als habe der Künstler, der fremden Anregungen stets sehr zugänglich war, nun den Stil Vannis zum Vorbild genommen, wenigstens in der Anlage der von ungezählten Engeln förmlich wimmelnden Glorie. Trotzdem ist hier von der Heiterkeit Vannis nicht viel zu bemerken; Casolani hat vielmehr infolge seines kraftlosen, ins Graue spielenden Kolorits eher etwas Trübes, das durch die Überladenheit der Komposition keineswegs ausgeglichen wird.

Im Laufe seiner sienesischen Tätigkeit wurde der Künstler so mit Aufträgen überhäuft, dass er, um ungestört durch gesellige Verpflichtungen in aller Ruhe schaffen zu können, sich nach einem kleinen Platze südwestlich von Siena, Radicondoli, zurückzog, wo er mehrere Jahre in fruchtbarer Arbeit verbracht hat. 1599 erhielt er einen Ruf nach Pavia, wo er zusammen mit Sorri die Nuova Sagrestia der Certosa ausmalte und in den acht Kompartimenten der Kuppel kniende und sitzende Gestalten von Patriarchen, Königen usw. darstellte (Abb. 217). Diese energisch gezeichneten, aber von einem Schönheitsideal irgendwelcher Art weit entfernten Fresken gehören zu seinen Hauptarbeiten[1]).

Casolani verbrachte in der alten Lombardenstadt einige Jahre fruchtbaren Schaffens, dessen Spuren heute allerdings fast ganz ausgelöscht sind. Über seine weitere Tätigkeit in Siena ist wenig zu sagen. Das Hauptwerk der späteren Zeit, das Martyrium des hl. Bartholomäus von 1604 im Carmine (Abb. 218), stösst durch den ungefälligen Aufbau der Komposition ebenso ab wie durch die hässlichen, zum Teil karikaturhaften Typen. Der Künstler hat sich von der kraftvollen linearen Komposition seiner älteren Werke nicht zu seinem Vorteil entfernt, ohne an Weichheit gewonnen zu haben — dabei ist aus mancherlei Zügen der Versuch von der reicheren, gefälligeren Art seiner jüngeren Rivalen zu lernen deutlich ersichtlich.

Casolani hat mit Vanni die fast ausschliessliche Darstellung reli-

1) Nach Mancini (vgl. della Valle, Lettere Sanesi II, S. 415 f.) sind von Casolani nur drei der Kompartimente ausgeführt. Der Stil des Ganzen ist indessen so einheitlich, dass man nicht zweifeln kann, dass die Entwürfe sämtlich von ihm herrühren. Über die Decke der Sakristei vgl. S. 410.

giöser Stoffe, auch im Tafelbilde, gemeinsam. Allerdings fasst er sie in einem ganz anderen, trockenerem Geiste auf. Durch das starke Hervortreten des linearen Aufbaues eigneten sie sich naturgemäss ausserordentlich gut für die Wiedergabe im Holzschnitt. Es ist also sehr verständlich, dass Andrea Andreani, der sich nach seinen beiden Florentiner Jahren 1586 für ein gutes Jahrzehnt in Siena niederliess, nach Entwürfen des Künstlers besonders viele und

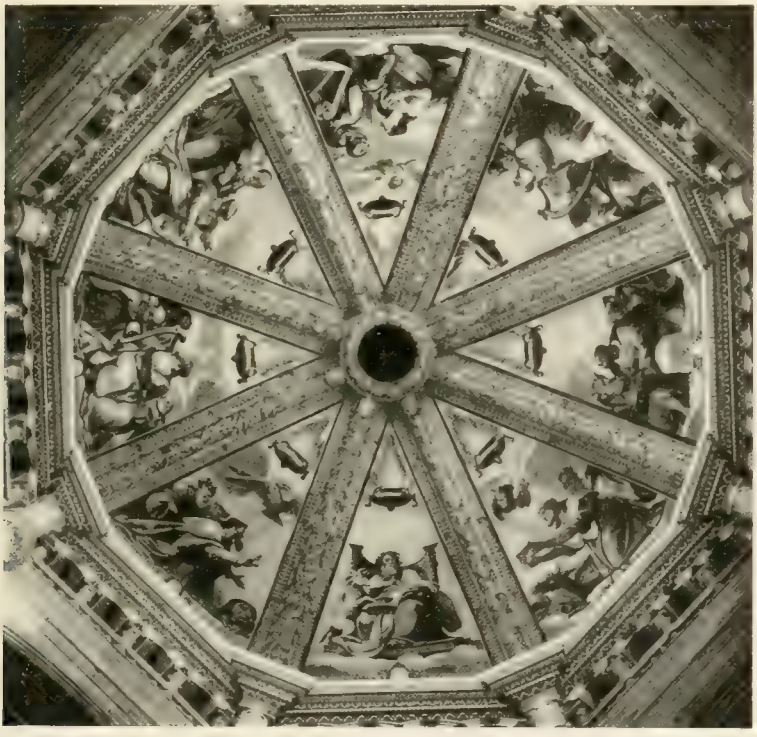

Abb. 217. Alessandro Casolani, Kuppelfresken
Pavia, Certosa

sehr wirkungsvolle Clairobscurschnitte ausgeführt hat. Blätter wie die beiden Mariendarstellungen (B. XII, p. 63, Nr. 22 von 1591 und B. XII, p. 57, Nr. 13) haben in ihrem merkwürdig steil hochschiessenden linearen Rhythmus etwas sehr eindrucksvolles, ähnlich auch die betende Heilige mit Totenschädel (B. XII, p. 148, Nr. 14)[1]. Das

1) Wahrscheinlich geschnitten nach der von Mancini (della Valle II, S. 419) gerühmten „Contemplazione della morte". Ein Tafelbild dieses Gegenstandes war von Casolani während seines längeren Aufenthaltes in Pavia gemalt.

Hauptstück bleibt aber die erwähnte Grablegung, die aus acht Einzelstücken zusammengesetzt ist und zu den umfangreichsten graphischen Blättern gehört, welche je gedruckt worden sind.

Wahrscheinlich hat die weite Verbreitung dieser Holzschnitte wesentlich dazu beigetragen, Casolani auch ausserhalb seiner engeren Heimat bekannt zu machen. Nicht nur in zahlreichen kleinen südtoskanischen Orten, sondern auch in Städten wie Neapel, Genua, ja selbst in Nürnberg und Augsburg gab man ihm Bilder in Auftrag. Sein Stil wurde fortgeführt von seinem Sohn, der von Baldinucci Ilario, von Baglione Cristoforo genannt wird. Er hat ausschliesslich in Rom gearbeitet und ist dort in jungen Jahren gestorben. In der Madonna de' Monti rühren von ihm die Fresken an der Wölbung des Langhauses, in den Pendentifs der Kuppel und in der Tribuna her. Die Hauptdarstellung im Langhaus ist die riesig grosse Himmelfahrt Christi, die von den Gestalten der vier Kirchenväter und von Engeln (in den Gewölbzwickeln) eingefasst wird. In die Pendentifs der Kuppel sind die vier Evangelisten eingefügt; die Tribuna schmücken drei Ovale mit Geschichten des Marienlebens. Die gesamte Dekoration hat im Stil etwas gewollt Monumentales, Kolossales, das deutlich den Einfluss des Roncalli verrät. Die Wirkung des Ganzen ist zwar roh und leer, namentlich in malerischer Hinsicht, besitzt aber eine gewisse grosse Geste. Der jüngere Casolani hätte bei längerer Lebensdauer vielleicht wesentlich Bedeutenderes leisten können.

Wie sich im toskanischen Süden das selbständige Schulbewusstsein mehr und mehr auflöst, so hört auch die umbrische Schule in ihrer früheren Gestalt gegen das Ende des XVI. Jahrhunderts auf zu existieren. Zum wichtigsten Ort für das Kunstschaffen wurde in diesen Gegenden dank der Initiative der Roverehерzöge Urbino; von hier aus aber bestand ein engerer Zusammenhang mit den Städten der Marken als mit dem nun grösstenteils dem Kirchenstaat eingegliederten Umbrien. Am fühlbarsten ist der Rückgang in dem von Julius II. eroberten Perugia. Was die Hauptmeister dieser Schule im beginnenden XVI. Jahrhundert geschaffen hatten, war nichts als eine völlig unfruchtbare Nachahmung Raffaels gewesen, nicht des lebendigen, römischen, des Schöpfers der Stanzen und der Tapeten, sondern des Umbrers — keine Weiterentwicklung also, sondern eine Rückbildung seines Stiles. So bei Domenico Alfani, dem Haupte der Schule, aus dem auch die Einflüsse des Andrea del Sarto und des Rosso Fiorentino keinen Mitstreiter für die neue Kunst zu machen imstande gewesen waren, und so im Grunde auch bei Orazio, seinem Sohne, der

Abb. 218. Alessandro Casolani, Martyrium des hl. Bartholomäus (1604)
Siena, Carmine

eine Zeitlang in Trapani und Palermo tätig war und, jeder Selbständigkeit entbehrend, allen möglichen Einwirkungen offen blieb. Die einzige monumentale Aufgabe, die Perugia im XVI. Jahrhundert überhaupt bieten konnte, war die Ausmalung der von Paul III. „ad coercendam Perusinorum audaciam" 1540 erbauten Cittadella — freilich eine Aufgabe, der sich ein echter Peruginer begreiflicher-

weise nur mit sehr gemischten Gefühlen zu widmen vermochte. Da die Zwingburg im letzten Jahrhundert den politischen Umwälzungen zum Opfer gefallen ist, lässt sich über die von verschiedenen Meistern der Gegend[1]) ausgeführten Fresken nichts mehr sagen.

In der zweiten Hälfte des XVI. Jahrhunderts bahnt sich ein engeres Verhältnis zu den neuen Strömungen der römischen Kunst an. Vornehmen Anteil daran nehmen die drei Brüder Danti: Ignazio, jener Domenikanerpater und Kosmograph, dem Gregor XIII. die Ausmalung der Wände der grossen vatikanischen Galleria mit riesigen Landkarten anvertraute, der später in Florenz tätige Bildhauer Vincenzo und der jung verstorbene Maler Girolamo, bemerkenswert durch die 1574 ausgeführten, ein selbständiges Wollen betätigenden Fresken aus der Apostelgeschichte an den Wänden der Sakristei von S. Pietro in Perugia. Als ein sklavischer Nachahmer des Federico Zuccari erweist sich dagegen Pietro Cesarei in einem Fresko der Krönung Mariä in der Kirche zu Caso bei Spoleto, das die Signatur „Perinus Cesareus Perusinus pingebat 1595" trägt. Die obere Hälfte der Komposition ist eine ziemlich getreue Kopie des entsprechenden Teiles vom Hochaltarbild Zuccaris in S. Lorenzo in Damaso; auch die untere Gruppe (die Apostel am Grabe) lässt das Studium dieses Vorbildes erkennen. Sehr wenig scheint dagegen in Perugia der Einfluss Baroccis nachgewirkt zu haben, obwohl sich der Urbinate dort zur Anfertigung seiner Kreuzabnahme einige Zeit aufgehalten hat.

Als Ganzes angesehen, behält die künstlerische Produktion in Umbrien unleugbar während des ganzen XVI. Jahrhunderts einen konservativen, rückständigen Charakter, namentlich natürlich in den kleineren Orten. Weder die Familie der Nucci in Gubbio noch jene der Angelucci in Mevale[2]) oder Dono Doni aus Assisi, den verschiedene Altarbilder in Gubbio (Dom) und in seiner Geburtsstadt als schwach in der Zeichnung, zum Plagiat geneigt und ungeschickt in der Komposition kennen lehren, ragen über das Niveau provinzieller Dutzendmaler irgendwie hervor. Neuerdings ist man auf einen schwächlichen Ausläufer der römischen Michelangelorichtung aufmerksam geworden, Michelangelo Carducci aus Norcia. Sein Hauptwerk ist die in S. Benedetto zu

1 Cristofano Gherardi, Dono Doni, Raffaellino dal Colle, Tommaso del Papacello von Cortona und Lattanzio della Marca.

2 Gaspare Angelucci, ein schwacher Nachahmer Raffaels mit seinen Söhnen Camillo und dem fruchtbaren Fabio. Das gemeinsame Hauptwerk Gaspares und Camillos: thronende Madonna zwischen Petrus und Paulus, unten der Friedensschluss der Ghibellinen und Guelfen in Cascia (bezeichnet und datiert 1547). Vgl. die Zeitschrift Arte e Storia 1882.

Abb. 219. Michelangelo Carducci, Auferweckung des Lazarus (1560)
Norcia, S. Benedetto

Norcia aufbewahrte Auferweckung des Lazarus (1560), die Arbeit eines nicht ganz unbegabten Künstlers, auf den in Rom der Einfluss Danieles da Voltera stark gewirkt zu haben scheint. Die steife Übereinanderschichtung der zahlreichen, ziemlich ungeschickt angeordneten und bewegten Figuren besitzt etwas ausgesprochen provinziell Zurückgebliebenes, obwohl die Zeichnung im einzelnen von ernsten Studien zeugt (Abb. 219). 1562 malte Carducci in der Misericordia zu Spello das Fresko der Kreuzigung, in dem die Mariengruppe sich frei an die berühmte Kreuzabnahme Danieles anlehnt.

Einer ähnlichen Stilrichtung folgte mit einer immerhin stärkeren Begabung der in Mecheln um 1520 geborene Hendrick van den Broeck oder, wie man ihn in Italien nannte, Arrigo Fiammingo[1]). Er arbeitete um die Mitte des Jahrhunderts am Hofe Cosimos I., anscheinend ohne rechten Erfolg, entfaltete aber seit etwa 1560 eine ausgedehntere Tätigkeit in Perugia und den umliegenden Gebieten. Dann siedelte er nach Rom über, wo er 1597 verstorben ist. Er erscheint in seinen erhaltenen Werken als einer aus jener Gruppe von Künstlern, die sich von dem Stil Michelangelos immer noch nicht zu trennen vermochten, als durch die Zuccari und Barocci längst der Weg zu neuen Zielen gewiesen war. Selbst Nachklänge jenes niederländischen Romanismus, aus dem er hervorgegangen war (Frans Floris ist sein erster Lehrer gewesen), finden sich nicht selten bei ihm.

Vom Glück scheint der Mechelner Künstler wenig begünstigt gewesen zu sein. In Florenz gelang es ihm nicht, an den Monumentalunternehmungen des jungen mediceischen Staates einen ähnlich nennenswerten Anteil zu erlangen, wie er doch seinem Landsmann Stradanus bewilligt ward. In dem stillen Perugia aber konnte er ein Wirken in grösserem Stile kaum erwarten. Als man sich 1561 von Orvieto aus an Arrigo wandte, um ihn zur Ausschmückung des Domes mit Altarbildern heranzuziehen, schien ihm eine bedeutendere Aufgabe zu winken. Im weiteren Verlauf der Verhandlungen mit seinen Auftraggebern schloss er sich 1564 mit Niccolò Circignani zu gemeinsamem Arbeiten zusammen. Aber man muss sich in Orvieto unterdessen aus irgendwelchen Gründen eines anderen besonnen haben — jedenfalls hat der Fiammingo unter den Altären keinen einzigen in Auftrag erhalten, sondern alle fielen den Vertretern der neueren römischen Strömung — Federico Zuccari, Muziano und Circignani selber — zu.

Unterdessen schuf Hendrick in Perugia einige achtbare, aber recht trockene grössere Kompositionen, die zum Teil noch erhalten sind. Vom Jahre 1564 rührt das Altarbild mit der Anbetung der Könige für S. Francesco her, das heute in der Pinacoteca comunale aufbewahrt wird (signiert: Henricus Malinis faciebat). Im Jahre darauf entwarf er die Kartons für das Glasgemälde im Dom, auf dem in der üblichen vertikal geschichteten Kompositionsweise des Künstlers die Predigt des hl. Bernhardin dargestellt ist. Es war stets die besondere Gabe der Nordländer, sich in dekorative Aufgaben

1) Vgl. über den Künstler W. Bombe im Bulletin du Cercle Archéologique de Malines 1911 und in Rassegna d'Arte Umbra, Perugia 1910. Ausserdem Thieme-Becker, Künstlerlexikon (Artikel mit vollständiger Literatur, ebenfalls von W. Bombe) und Hoogewerff, Nederlandsche schilders in Italië, Utrecht 1912.

intensiv hineinzudenken, und Arrigo Fiammingo macht in diesem Glasgemälde seiner Herkunft auch wirklich alle Ehre. Ein wesentlich geringeres Interesse kommt allerdings seinen Leistungen auf dem Gebiete der „hohen" Kunst zu. Kaum in irgendeinem seiner routiniert heruntergemalten Kirchenbilder verrät sich eine das durchschnittliche Mittelmass der Zeitgenossen überschreitende Eigenart. In den zu Anfang der sechziger Jahre entstandenen Werken fällt besonders eine kompositionelle Gedrängtheit und farbige Überladenheit unangenehm auf, die wohl noch der niederländischen Schulung des Künstlers zuzuschreiben ist. Die wachsende Vertrautheit mit den künstlerischen Hauptleistungen in Rom führt in der Folge eine gewisse Abklärung herbei, die sich in Arbeiten wie der ruhig-schlichten Berufung des Andreas von 1581 in S. Agostino angenehm bemerkbar macht. Bei ihrem allzu durchsichtigeu Benutzen fremder Errungenschaften sind gleichwohl auch diese späteren Produkte des Vlamen kaum imstande uns für seine Kunst stärker zu interessieren. Von sonstigen Werken in Perugia und Umgegend seien noch erwähnt: das Martyrium der hl. Katharina in S. Agostino, das in den sechziger Jahren entstanden sein dürfte, das Kreuzigungsfresko in der Cappella dei Priori des Palazzo comunale, die Auferstehung Christi mit den zwölf Aposteln (1585) sowie die stark übermalten Fresken des Marienlebens von 1588 in Mongiovino (Pfarrkirche).

Schon in den sechziger Jahren hatte sich Hendrick zeitweilig in Rom aufgehalten. Gegen 1580 ist er dann ganz nach dort übergesiedelt, wohl weil die Möglichkeiten in Umbrien allmählich erschöpft waren und der fieberhafte künstlerische Betrieb unter Gregor XIII. günstige Aussichten zu eröffnen schien. Wenn wir Baglione glauben dürfen, wurden diese Hoffnungen enttäuscht. Obwohl der Künstler unter den auf ihn eindringenden neuen Eindrücken sich vervollkommnete und für S. Maria degli Angeli und andere Kirchen grössere Aufträge erhielt, ja sogar in der Cappella Sistina im Vatikan ein Fresko mit der Auferstehung Christi malen durfte, blieb der materielle Erfolg auf die Dauer aus. Man fand in Rom an der jedes stärkeren persönlichen Wollens entbehrenden Fortsetzung einer überwundenen Richtung keinen Gefallen. Wenn man heute das Fresko in der Cappella Sistina und das ebenfalls von Hendrick geschaffene Wandbild des dritten Lateranischen Konzils in der Bibliothek des Vatikans betrachtet, kann man nicht umhin, die Abneigung der Römer begreiflich zu finden.

Kapitel VI

Künstler oberitalienischer Herkunft. Der Kreis des Raffaellino da Reggio und Muziano

Unter den Kunstzentren jenseits der Appeninen war es Bologna vorbehalten, zur Entstehung der römischen Barockmalerei das Wertvollste und Entscheidendste beizutragen. Es bleibt die grosse Leistung der Carracci und ihrer Nachfolger, dass sie die Kunst in Rom und ganz Italien aus den immer flacher werdenden Gewässern des Manierismus hinausgesteuert haben. Während des XVI. Jahrhunderts war dagegen die Berührung zwischen Rom und der nördlichen Hauptstadt des päpstlichen Staates nur eine ziemlich lockere und wenig ertragreiche. Unter den Mitarbeitern des Daniele da Volterra in der Trinità de' Monti war 1547 der Bolognese Pellegrino Tibaldi (1527 bis 1591) aufgetaucht, der in Rom selbst allerdings nur kurze Zeit tätig gewesen ist, aber als einer der ersten ausgesprochenen Anhänger Michelangelos jenseits der Appeninen die nicht unwesentliche Rolle eines Vermittlers und Anregers gespielt hat. Seine römischen Werke sind der unter Perinos Leitung al fresco gemalte Erzengel Michael an der Stirnwand der Sala Paolina der Engelburg (ein uncharakteristisches Jugendwerk), die Fassade eines Hofes in der Nähe der Chiesa Nuova (Vicolo Savelli 24)[1]) und die Decke der gelegentlich des Jacopino del Conte erwähnten Kapelle in S. Luigi de' Francesi mit bewegten Kampfszenen, die sehr reich an dekorativen Details sind und eine gewisse Abhängigkeit von Salviati zu bezeugen scheinen. Tibaldis spätere Tätigkeit gehört Bologna, Ancona, Mailand und Spanien an. Er wandte sich nun immer mehr der Architektur, seiner eigentlichen Domäne, zu, ohne dabei die Malerei ganz aufzugeben.

Zu Beginn des Pontifikates Gregors XIII. siedelte dann als Gehilfe Vasaris der noch jugendliche Lorenzo Sabbatini aus Bologna nach Rom über. Er arbeitete in der Sala Regia unter der Leitung des Aretiners, hatte aber bald solchen Erfolg, dass er in der Cappella Paolina mit zwei Geschichten des Apostels Paulus

1) Vgl. H. Voss im Jahrbuch d. kgl. preuss. Kunstsammlungen 1913 mit Abbildung der Fassade (nach einem Umrissstich) und einer Zeichnung dazu (im Berliner Kupferstichkabinett).

zum erfolgreichen Rivalen Federico Zuccaris wurde und die Oberleitung der von Gregor XIII. in Angriff genommenen malerischen Ausschmückung der Sala Ducale nebst den anschliessenden Räumen erhielt. Nach Michelangelos Gruppe der Pietà im Dom zu Florenz führte er das Altargemälde einer Beweinung Christi aus, das seinem

Abb. 220. Livio Agresti, Die Unterwerfung Peters von Aragonien (Fresko)
Rom, Vatikan (Sala Regia)

Vorbild im ganzen ziemlich treu folgt und für die kalte, unpersönliche Art Sabbatinis sehr bezeichnend ist (Sakristei von S. Peter). Nach einer Tätigkeit von einem knappen Lustrum ist er im Jahre 1577 gestorben, inmitten eines allerdings mehr in die Breite als in die Tiefe gehenden Schaffens im Dienste des Vatikans. Seine Hauptwerke befinden sich — wie es auch bei Tibaldi der Fall ist — in

seiner Vaterstadt, in deren künstlerischer Entwicklung er eine weitaus bedeutendere Stellung einnimmt als innerhalb der römischen.

Enger verwachsen mit Rom ist Livio Agresti, der aus dem der Emilia benachbarten Gebiete der Romagna stammt. Geboren in Forlì, erhielt er seine erste Erziehung von dem Lokalmaler Francesco Menzocchi, einem Schüler des Girolamo Genga, der später venezianische Einflüsse (Pordenone?) in sich aufgenommen hat. Menzocchi hat die Steifheit der überlebten quattrocentistischen Tradition, in der er gross geworden ist, nie ganz überwunden, obwohl er zu so bedeutenden Aufgaben wie der Ausmalung des Palazzo Grimani in Venedig, der Villa Imperiale bei Pesaro und der Cappella del SS. Sacramento zu Loreto herangezogen worden ist. Als das beste unter seinen erhaltenen Werken[1]) darf man eine Madonna in der Glorie mit unterhalb gruppierten Kirchenvätern bezeichnen, die sich heute in der Forliveser Pinakothek befindet, eine Komposition von einfach-tüchtiger Art und einer gewissen verhaltenen Pathetik.

Nachdem Agresti bei diesem Künstler eine Zeitlang gelernt hatte und in dem benachbarten Ravenna im Wettbewerb mit Luca Longhi tätig gewesen war, siedelte er nach Rom über. Er schloss sich, von dem mannigfaltigen Betrieb im Kreise Perinos del Vaga angezogen, an diesen an. Als selbständiger Künstler trat er zum erstenmal in einem der Supraportenfresken der Sala Regia an die Öffentlichkeit. Die Unterwerfung Peters von Aragonien, die er hier darzustellen hatte (Abb. 220), zeigt wenig von der Schule Perinos (höchstens eine gewisse Verwandtschaft mit seinem Mitschüler Girolamo Siciolante), dafür ein mühsames Bestreben michelangelesk zu sein. Doch mangelt Agresti der Sinn für elegante Komposition; vortreffliche Einzelfiguren wie der links vorn stehende Krieger[2]) bleiben isoliert, die Träger der Historie treten nicht entsprechend hervor. Das Lineare ist von unerträglicher Herbheit, zumal wenn man damit die Arbeiten Taddeo Zuccaris vergleicht. In der Folge ist in den Werken Agrestis das Bestreben erkennbar, bildmässiger zu komponieren, vor allem in dem von Cornelis Cort gestochenen Fresko des Abendmahles im Oratorium des Gonfalone[3]) (wo sich auch eine Kreuztragung Christi von ihm befindet). Diesem wohlgerundeten, durch eine perspektivische Bizarrerie im Sinne der Zeit ausgezeichneten Hauptwerke steht um so fremder das Martyrium der hl. Katha-

1) Ein Verzeichnis der Werke Menzocchis von Calzini in der Rassegna bibliografica IV, S. 86ff. Vgl. ferner Patzak, Die Villa Imperiale, S. 210ff.

2) Vorstudie, als „Samacchini" in der Albertina, scuola bolognese 77, in einer dem Daniele da Volterra verwandten Technik.

3) Zeichnung dafür im Britischen Museum

Abb. 221. Raffaellino da Reggio, Herkules tötet Cacus. Fresko
Rom, Vatikan, Sala Ducale

rina im Chor von S. Caterina de' Funari gegenüber (Stich des G. B. de Cavalleris), ein Fresko, das alle schlechten Gewohnheiten der Michelangelo-Nachahmer beibehalten hat und in der Nachbarschaft der Historien Federico Zuccaris wie die Arbeit eines Zurückgebliebenen wirkt.

Als Kirchenbildmaler kann man den Künstler in S. Spirito in Sassia eingehender als wünschenswert kennen lernen. Er hat hier drei Kapellen mit Altargemälden und Seitenbildern ausgemalt — Werke von äusserst kaltem, nüchternen Stil, die sich heute übrigens in schlechtem Zustand befinden. Besser ist eine figurenreiche, offenbar sehr sorgfältig vorbereitete Beschneidung Christi von 1560 im Dom zu Terni[1]), in der das vertikale Kompositionsprinzip wie noch bei manchen anderen von Agrestis Arbeiten besonders stark ausgeprägt erscheint. Unter seinen Tafelbildern in der Pinakothek zu Forli ragt der (signierte) Kruzifixus mit Engeln vor einer Stadtvedute hervor. Wenige seiner Arbeiten sind in der Malweise so feinfühlig, im Kolorit so gehalten und wohl zusammengestimmt. Zeichnung und Modellierung verraten noch sehr deutlich die Michelangelo-

1) Kompositionsvorzeichnung in den Uffizien (Nr. 686). In der architektonischen Einfassung der biblischen Szene verwandt der Entwurf für ein Altarbild mit dem Sposalizio (Leipzig, Graphische Sammlung.) Auch hier die für Agresti charakteristischen Vertikalen in den Figuren und dem architektonischen Hintergrund.

Richtung; man fühlt sich geradezu an die Künstler des engsten Konzerns wie Marcello Venusti erinnert. Im übrigen bewahrt Agresti durchgehends eine gewisse Härte und Herbheit, die ihn der jüngeren Generation als altmodisch und zurückgeblieben erscheinen liess. Man bemerkt bei ihm wohl ein gewisses Bestreben sich der Zeitrichtung anzupassen, aber um dem Stile Federico Zuccaris schülerhaft nachzueifern, besass er nicht Anpassungsfähigkeit genug. So gewann er denn in der römischen Malerei nicht die Stellung, die er bei dem Ernst seines Wollens unter Umständen wohl zu erobern fähig gewesen wäre.

In geradem Gegensatz zu Agrestis schwerflüssiger, ungefälliger Art steht das leichte, nahezu spielerisch elegante Schaffen von Raffaello Motta, den man nach seiner Heimat gewöhnlich Raffaellino da Reggio nennt (1550 bis 1578). Vor seiner römischen Zeit besass er bereits eine ausgeprägte, durchaus norditalienische Manier. Als Nachfolger des Correggio-Schülers Lelio Orsi bewegte er sich gewandt in der Freskomalerei, beherrschte die kühnsten Verkürzungen und zeichnete sich durch pastose Malweise und blühende Koloristik aus. In Rom machte ihn eine Reihe von Fassadenmalereien bekannt. Namentlich die jüngere Generation hing ihm nach Bagliones Zeugnis mit Überzeugung an; sie meinte im Fresko niemals „tanta morbidezza, ed unione nel colorire, rilievo, e forza nel disegno" gesehen zu haben. Raffaellinos bemalte Fassaden sind, wie die meisten der Gattung, zugrunde gegangen. Die allgemeine Komposition der Fassade des Hauses in Via del Pellegrino ist durch einen Umrissstich bekannt[1]): neben den üblichen dekorativen Einzelgestalten, denen kleinere Felder vorbehalten sind, findet man zwei schwungvolle altrömische Reiterkämpfe, die durch ihre Bewegungen und Verkürzungen wohl Eindruck machen konnten. Für die von Baglione besonders gerühmten Malereien am Hause des Architekten Francesco da Volterra diente, der genauen Beschreibung und dem Stil nach, eine Zeichnung in der Münchner Graphischen Sammlung als Vorlage („Cesari" genannt). Sie behandelt das bekannte Thema des Herkules am Scheidewege in einem Stile, der sich dem der Zuccari-Richtung aufs engste anschliesst, besonders in der Vorliebe für diagonale Schiebung der Figuren.

Dass der Künstler der grösseren Gattung der Historie nicht in gleichem Masse gewachsen war, sieht man aus der seinerzeit sehr berühmten Freskodarstellung des Christus vor Pilatus im Oratorium

1 Abgeb. bei Enrico Maccari, Graffiti e chiaroscuri esistenti nell' esterno delle case di Roma.

des Gonfalone. Das ist nach unserem Gefühl keineswegs eine „pittura di gran maniera", sondern ein typisches Produkt der Zuccari-Nachfolge, unbedeutend in der Auffassung wie in der Zeichnung und auch im Kolorit durchaus nicht über dem Durchschnitt stehend. In unmittelbarer Nachbarschaft von Federico Zuccaris Ecce homo erweist es sich diesem kaum irgendwie überlegen. Ebenso verhält es sich mit den Chormalereien von S. Caterina de' Funari, wo Raffaellino neben Federico einige dekorative Nebenfiguren zufielen.

Abb. 222. Raffaellino da Reggio, Freskohistorietten in der Sala delle Carte geografiche
Caprarola, Palazzo Farnese

Am günstigsten wirkt der Künstler unbedingt in den kleineren Arbeiten, besonders auf dem Gebiete der Historietten. Beispiele dafür sind verschiedene Darstellungen an den Deckenfeldern der Loggien Gregors XIII. im Vatikan und zumal die äusserst lebendigen Herkulesszenen in der Sala Ducale (Abb. 221).

Raffaellinos letzte Arbeit war die Weiterführung der Fresken in Caprarola, bei denen er sich, behauptet Baglione, derart hervortat, dass sein Konkurrent Giovanni de' Vecchi eifersüchtig ward und ihn zwang nach Rom zurückzukehren. Nach Baglione wären „alcuni Satiri in certi canti di una sala intorno ad alcune cartelle"

von ihm, d. h. offenbar die Satyrn in den Ecken des Saales der Landkarten. Dem Stile nach sind nun nicht nur diese Figuren, sondern auch die sehr reizvollen, erfindungsreichen mythologischen Historietten über dem Fries der Schmalwände von seiner Hand

Abb. 223. Raffaellino da Reggio, Tobias und der Engel
Rom, Galerie Borghese

(Abb. 222). Manche dieser Szenen erinnern in den lebhaften Bewegungsmotiven stark an Zucchis Wandmalereien im Palazzo di Firenze, nur ist Raffaellino im Kolorit bedeutend frischer als der Florentiner.

Wie vorwiegend die Begabung Raffaellinos auf das Fresko gerichtet war, zeigen die wenigen ihm zuzuweisenden Tafelbilder sehr deutlich. Die Manieriertheit der Formensprache, die im Wandbilde durch den dekorativen Zweck entschuldigt wird, fällt in dem Tobias mit dem Engel der Galerie Borghese (Abb. 223)[1]) aufs un-

Abb. 224. Giovanni Battista Pozzo, Geburt Christi (Fresko)
Rom, S. Maria Maggiore

angenehmste auf. Ausserdem hat das ziemlich grosse Gemälde in der Behandlung etwas befremdend Leeres und Rohes.

1) Gestochen von Agostino Carracci; die eigenhändige Vorzeichnung Raffaellinos in den Uffizien. Andere aus graphischen Reproduktionen bekannte Tafel- und Altarbilder sind: die 1583 von Diana Ghisi gestochene Madonna in Wolken mit den Heiligen Bartholomäus und Clara, die 1595 von der gleichen Künstlerin nachgebildete Darstellung Christi, die Grablegung Christi (Holzschnitt Andreanis von 1585) und die Keuschheit Josephs. Aus stilkritischen Gründen dürfte ihm die (früher Paolo Veronese genannte) Kreuztragung Christi im Magazin der bayerischen Staatsgalerien zuzuweisen sein.

Obwohl Raffaellino schon 1578, im Alter von 28 Jahren[1]), starb, war sein Einfluss auf die jüngere Generation der Manieristen ziemlich weitreichend. Zu seinen direkten Nachahmern gehört der in Rom geborene Paris Nogari, der gleich seinem Vorbild in den Loggien Gregors XIII. tätig war, ebenso in der vatikanischen Bibliothek, der sixtinischen Kapelle in S. Maria Maggiore, in S. Susanna und dem Querschiff von S. Giovanni in Laterano, ferner Giovanni Battista della Marca, ein älterer Künstler, der mit Livio Agresti zusammen in S. Spirito in Sassia tätig gewesen ist, nicht ohne Begabung, aber ein blosser „pratico". Seine Werke befinden sich ausser in Rom in seiner Heimat Montenovo und in Perugia. Entgegengesetzter Veranlagung war der Mailänder Giovanni Battista Pozzo, dessen Hauptarbeiten wiederum in S. Susanna und in S. Maria Maggiore (Abb. 224) kennen zu lernen sind. Er gehört seiner Stilrichtung nach ungefähr in diese Gruppe, kann aber nicht eigentlich als Nachahmer Raffaellinos bezeichnet werden. Seine Art geht auf das Breite, wuchtig Kraftvolle in Ausdruck, Linie und Farbe; in seinen Rhythmen meinte Lanzi etwas den Carracci-Schülern, besonders Guido Reni, Wahlverwandtes zu finden. Das Figürliche ist bei ihm wohlstudiert und frei von den Lizenzen der Manieristen. In der Behandlung des Gewandwurfes möchte sich manches noch aus der Tradition seiner Heimat erklären.

Ein Landsmann Pozzos, Giovanni Battista Ricci aus Novara, wetteifert an Fruchtbarkeit und Oberflächlichkeit mit den gefürchtetsten Schnellmalern der Zeit. Auch er sieht es auf das Kräftige in Farbe und Ausdruck ab, ohne an künstlerischem Ernst Pozzo zu erreichen. Von seinen überaus zahlreichen Arbeiten sind ziemlich viele erhalten; meist sind es Freskodekorationen von Kapellen. Ein Hauptwerk dem Umfange nach ist der Passionszyklus, den er über den Kapellen der Kirche S. Marcello ausgeführt hat und der durch das Riesenfresko der Kreuzigung an der Eingangswand abgeschlossen wird. Auch an den Hauptaufgaben unter Sixtus V. und Clemens VIII., der Bibliothek des Vatikans, dem Querschiff der Lateransbasilika u. a. war er beteiligt, ohne durch mehr als ein leidliches Kolorit unter den Nogari, Circignani usw. aufzufallen. Von einem Fortführen der Tradition des Gaudenzio Ferrari, wovon Lanzi eingedenk der Heimat des Meisters spricht, kann schwerlich die Rede sein. Ricci ist vielmehr unter den „pratici" des späten Cinquecento einer der am wenigsten individuellen und insofern ein ausserordentlich typisches Beispiel der ganzen Richtung.

1) Ein äusserst sprechendes Bildnis Raffaellinos von Federico Zuccari im Britischen Museum (Ovalformat, kombinierte Kreide-Rötel-Technik).

Zu den hervorragendsten und selbständigsten Persönlichkeiten, die Rom in der späteren Phase des Cinquecento aufzuweisen hat, gehört ohne Frage Girolamo Muziano (ca. 1528 bis 1592). Aus Acquafredda bei Brescia stammend, hat er seine Heimat um 1550 verlassen, ohne dass dort ein Zeugnis seiner Tätigkeit zurückgeblieben wäre. Trotzdem ist anzunehmen, dass Muziano in Brescia und vielleicht sogar in Venedig bereits eine nicht unwichtige Schulung erhalten hat. Darauf lässt das ausgesprochen venezianische Gefühl für Würde und Gehaltenheit schliessen, das seine späteren römischen Schöpfungen durchgehends erfüllt, und das zu der unruhigen Kompositionsweise besonders der Toskaner in einem oft sehr wohltuend berührenden Gegensatz steht. Man kann ihn geradezu als einen geistigen Fortsetzer seines Landsmannes Sebastiano del Piombo ansehen, obwohl der Manierismus auch an ihm natürlich nicht spurlos vorübergehen konnte. Zunächst verschaffte er sich einen einseitigen, aber gesicherten Ruf als Landschafter. Das starke Naturgefühl, das ihn auszeichnet, hob seine landschaftlichen Visionen über den in Rom üblichen Schematismus weit empor. Offenbar verdankt er seine guten Grundlagen auf diesem Gebiete jenen vortrefflichen Interpreten der oberitalienischen Landschaft aus dem Kreise Tizians und Campagnolas, die höchstwahrscheinlich die Vorbilder seiner Jugend gewesen waren. Was jedoch als das Neue und erst durch römische Eindrücke Gewonnene an Muzianos Naturvisionen erscheint, ist der wuchtige Vertikalaufbau in seiner markanten Tektonik, das Komponieren mit starken Kontrasten und Massen. Eine Serie solcher Landschaften ist um 1573 bis 1574 von Cornelis Cort gestochen worden; in eine jede davon ist die Gestalt eines heiligen Anachoreten (der hl. Hieronymus[1]), der hl. Franciscus, Johannes der Täufer u. a.) eingefügt, und zwar nicht einfach, um diesen Blättern in äusserlicher Weise einen sakralen Vorwand zu geben, sondern mit einer Vertiefung in das weltabgeschiedene Leben dieser Heiligen, wie sie keinem Späteren wieder so stimmungsvoll und ergreifend gelungen ist.

Auf das Gebiet des monumental aufgefassten Figurenbildes begab sich der Künstler mit einer Auferweckung des Lazarus, die den Beifall Michelangelos fand. Das Bild, an dem Borghini den Ausdruck der Köpfe und die gute Komposition rühmt, ist lange Zeit in S. Maria Maggiore aufbewahrt worden, wo es heute nicht mehr nachzuweisen ist. Eine Darstellung des gleichen Gegenstandes befand sich aber

1) Ein aus der Sakristei von S. Giorgio in Bologna stammendes, farbig sehr eigentümlich behandeltes Ölgemälde, das dem von Cort gestochenen hl. Hieronymus auffallend ähnlich ist, in der Bologneser Pinakothek (Nr. 120).

im XVIII. Jahrhundert in der Sammlung des Herzogs von Orléans (von Simon Vallée gestochen); da es sich vermutlich um eine wenig veränderte Variante handelt, so vermag man sich daraus über Absichten und Stilrichtung Muzianos in seiner Frühzeit eine gewisse Vorstellung zu bilden. Im Verhältnis zu Sebastianos Auferweckungsbild in London ist die Auffassung konzentrierter, einfacher, ruhiger; allerdings entbehren die beiden Hauptgestalten naturgemäss jener Wucht und dramatischen Grösse, die ihnen Sebastiano durch Michelangelos Hilfe zu geben imstande war. Auffallend lahm ist die Haltung und Gebärde Christi selber. Auch später zeigt sich der Künstler den Ansprüchen des Pathetischen und Dramatischen am wenigsten gewachsen.

Als um die Mitte der fünfziger Jahre in Orvieto jene monumentale Ausschmückung des Domes mit Altarbildern und Fresken in Angriff genommen wurde, von deren grossartigem einheitlichen Plan — den Taten und Leiden Christi — schon in verschiedenem Zusammenhang die Rede war, wandte man sich auch an Muziano, der in Freskotechnik verschiedene Propheten und Heilige ausführte und ausserdem wieder eine Auferweckung des Lazarus (als Altarbild) malte. Leider hat eine einfältige „Restaurierung" in den neunziger Jahren des vorigen Jahrhunderts alle diese von Zuccari, Circignani und Muzianos Schüler Nebbia herrührenden Wandbilder und Altäre schonungslos weggerissen, die Gemälde dem Atelier eines Pfuschers überantwortet und sie schliesslich an die stimmungslosen Wände des Museo dell' Opera verbannt. Damit ist eines der wichtigsten Dokumente der römischen Malerei zerstört, dem Moloch der „Stileinheit" zum Opfer gebracht worden. — Muziano ward von Orvieto nach Foligno berufen, um im Dome zwei Fresken auszuführen, die heute ebenfalls nicht mehr vorhanden sind: eine hl. Elisabeth als Wohltäterin der Kranken[1]) und den Schutzpatron Folignos, den hl. Felicianus, wie er die Bürger der Stadt segnet[2]). Nach seiner Rückkehr nach Rom trat der Künstler in die Dienste

1) Die Komposition des Elisabethfreskos ist aus einem schönen Stich des Beatrizet (B. 31) bekannt und muss zu den hervorstechendsten Leistungen Muzianos gehört haben. — Das andere Blatt Beatrizets nach Muziano, eine Erweckung der Tochter des Jairus, geht auf ein Gemälde des Meisters zurück, das heute im Escurial aufbewahrt wird. — Noch bei einer weiteren aus der römischen Graphik dieser Zeit bekannten Komposition darf auf Muziano als Vorbild geschlossen werden. Es ist die von Camillo Graffico gestochene einfach-edle Kreuzabnahme. Vorstudien Muzianos dazu in München (Nr. 2569) und in der Handzeichnungssammlung des Pal. Corsini zu Rom (Inv. 124253).

2) Die Darstellung des segnenden hl. Felicianus ist nach einer unzulänglichen älteren Umrisszeichnung bei Michele Faloci Pulignoni, Il Duomo di Foligno 1908, S. 60 wiedergegeben (fälschlich auf spätere Fresken bezogen). Eine ausgeführte Einzelstudie dazu (Mutter mit Kind als Vordergrundgruppe) im Louvre (Photo Alinari).

Abb. 225. Girolamo Muziano, Predigt des hl. Hieronymus
Rom, S. Maria degli Angeli

des Kardinals Ippolito d'Este, für den er eine umfangreiche, nicht auf uns gekommene Gartendekoration und Fresken in der Villa d'Este zu Tivoli ausführte. Bei diesen Arbeiten spielte das Landschaftliche wieder eine entscheidende Rolle. Von nun ab aber sind es die Altargemälde, die im Schaffen Muzianos ganz auf den ersten Platz rücken. Das Hauptwerk unter ihnen ist die für die Kapelle Gregors XIII. in St. Peter gemalte Predigt des hl. Hieronymus (heute in S. Maria degli Angeli; Abb. 225). Es war wieder ein Thema, das dem Künstler Veranlassung gab, das Leben der Eremiten in weltabgeschiedener Landschaft zu schildern. Und man muss sagen, dass die Harmonie der heiligen Männer mit der ernsten, feierlichen Landschaft von einer ergreifenden Wirkung ist, die kein zweiter mit so einfachen und zwingenden Mitteln zu erreichen verstanden hat. Muziano verzichtet völlig auf alle gesuchten kompositionellen Hilfsmittel der Zeit, desgleichen auf farbige Effekte und bravouröse Verkürzungen in den Figuren. Nur der gehaltene, ruhevolle Umriss der andächtig lauschenden Mönche und die grandios in sich geschlossene Erscheinung des hl. Hieronymus sollen sprechen, zusammenklingen mit der elegischen Stimmung des grosszügig gegliederten Hintergrundes, in den sie mit weicher Abrundung der Komposition sich aufs wundervollste einschmiegen[1]).

Ähnlich ausdrucksvoll in der Zusammenfügung des landschaftlichen Motives mit dem biblischen Vorgang ist ein anderes, aber wesentlich einfacher komponiertes Eremitenbild, die Stigmatisierung des hl. Franz in den Cappuccini. Hier ist besonders das Gesicht des Heiligen durch den Ausdruck des Ekstatischen und Überirdischen von stärkster Wirkung. Weiter gehören zu Muzianos bedeutendsten römischen Altarbildern die in ihrer kompositionellen Ökonomie der früheren Auferweckung des Lazarus noch überlegene Schlüsselübergabe in S. Maria degli Angeli (Abb. 226) und die für den Hochaltar des Gesù bestimmte, ausserordentlich grossräumig und (wie manche andere Bilder des Künstlers) auf starken Vertikalismus angelegte Beschneidung Christi (heute in der Sakristei aufbewahrt). Weniger erfreulich wirkt mit ihren unruhigen Gewandmotiven und der gedrängten räumlichen Anordnung die Himmelfahrt Christi in S. Maria in Vallicella. Durch einen rein idyllischen Charakter zeichnet sich

1) Eine Studie für die sitzende Gestalt des Zuhörers vorn rechts in der Handzeichnungssammlung des Pal. Corsini in Rom (Inv. 124152). — Ein weiteres für St. Peter gemaltes Bild (von Muzianos Schüler Nebbia vollendet), das die Messe des hl. Basilius zum Gegenstand hatte, ward durch ein Bild gleichen Gegenstandes von Subleyras ersetzt. Die Komposition ist aus Callots kleinem Stich in den „Tableaux de Rome" (M. 195) bekannt.

Abb. 226. Girolamo Muziano, Schlüsselübergabe an Petrus
Rom, S. Maria degli Angeli

die Anbetung der Hirten in S. Maria de' Monti aus; sie erscheint gleichsam als eine reifere, ins Grandiosere und Wuchtigere gesteigerte Fortsetzung Sermonetas. Ein in jener Zeit ganz vereinzelt dastehendes Stimmungsbild ist das in Freskotechnik ausgeführte Nachtstück der Flucht nach Ägypten in S. Caterina della Ruota. Wieder ist das Landschaftliche von besonderem Reiz; das sehr dunkle, schwere Kolorit sowie die grossartig und kühn bewältigten Verkürzungen lassen an Sebastiano del Piombo zurückdenken. An diesen gemahnt auch sonst vieles in Muzianos Stil: die würdevolle Haltung seiner massvoll bewegten, grossartig ruhigen Gestalten,

Abb. 227. Girolamo Muziano, Fusswaschung
Nach dem Stich von Louis Desplaces

die edel-einfachen Gewandungsmotive, die breite, immerhin noch etwas an Venedig erinnernde Technik, das meist gedämpfte, harmonische Kolorit.

Muzianos sympathische Eigenschaften, der Ernst seiner Gesinnung, sein Gefühl für das menschlich Bedeutende in der Erscheinung, in den Gesten und im Blick treten in jenen Fällen weniger unmittelbar zutage, wo er nach dem Beispiel der figurenreichen Historien der Zuccari ein ereignisreiches dramatisches Geschehen zu entrollen sucht. Auf dem im manieristischen Sinne reich komponierten Breitbilde der Fusswaschung[1]) stört eine gewisse Aufdringlichkeit und Plumpheit in den sehr stark hervorgehobenen Repoussoirfiguren, wie denn die ganze Szene überhaupt wenig Einheitlichkeit in kompositioneller und dramatischer Hinsicht besitzt. Geschlossener ist die Anordnung in den beiden Breitbildern mit Geschichten des Apostels Matthäus in S. Maria in Aracoeli (Cappella Mattei), die durch moderne Restaurierung sehr gelitten haben. Die von Lanzi noch hervorgehobenen Historien des

1) Nach Borghini hat der Künstler das Bild zweimal gemalt. Ein Exemplar (von Louis Desplaces gestochen; Abb. 227) befand sich früher in der Kathedrale von Reims. Eine sehr grosszügig behandelte Vorstudie zu der (von Borghini besonders gerühmten) Figur des sich voller Hast die Sandalen anlegenden Judas in der Münchner Graphischen Sammlung (Abb. 228) als „Tibaldi".

Künstlers in der Cappella della Visitazione in der Basilika von Loreto sind unterdessen den Weg der Altäre von Orvieto gewandert. Wahrscheinlich darf man eine Zeichnung in den Uffizien mit der Heilung des Gichtbrüchigen auf eines der drei Bilder beziehen, auf

Abb. 228. Girolamo Muziano, Studie zur Fusswaschung
München, Graphische Sammlung

dem dieser Gegenstand dargestellt war. Die Auffassung ist verhältnismässig einfach; überraschend der reiche architektonische Hintergrund mit dem Motiv einer dorischen Säulenhalle u. a.[1]).

1) Wenig ist über Muzianos Schaffen auf dem Gebiete des kleineren Tafel- oder Andachtsbildes bekannt. Das offenbare Gepräge seines Stiles trägt die in der Dresdner

Unter Gregor XIII. genoss Muziano am päpstlichen Hofe ein besonderes Ansehen, derart, dass ihn der Papst beispielsweise mit der Oberaufsicht über die Dekorationsarbeiten in der grossen vatikanischen Galleria betraute und ihm auch eine der wichtigsten Unternehmungen seines Pontifikats, die Ausschmückung der Cappella Gregoriana in St. Peter mit Mosaiken, übertrug (1572 bis 1579). Durch seinen Einfluss bei Gregor XIII. ward ferner das Breve erlassen (1577), das bald darauf, unter Sixtus V., die Gründung der Accademia di S. Luca ermöglichte. Gleich Federico Zuccari, dessen Ansehen er wenigstens in Rom nahezu erreichte, bedachte er die Akademie in seinem Testament. Er war es auch, dessen Fürsprache den Malern die Kirche S. Martina anstatt des demolierten S. Luca erwirkte.

Trotz seiner bevorzugten Stellung wurde Muziano nicht von weitreichendem Einfluss auf die jüngere Generation. Der einzige von Bedeutung unter seinen Schülern, Cesare Nebbia aus Orvieto, der jedenfalls schon in seiner Vaterstadt in Beziehung zu ihm getreten war, ging bald in dem allgemeinen Schnellbetriebe der achtziger und neunziger Jahre auf und gehörte unter Sixtus V. und Clemens VIII. zu den meistbeschäftigten Schnellmalern. Als selbständige Persönlichkeit erscheint er uns in keinem seiner Werke, weder in den für Orvieto gemalten Altarbildern noch in den flüchtigen Fresken in der vatikanischen Bibliothek und im Lateran. Zu den besseren Arbeiten gehören die in S. Susanna ausgeführten Fresken mit Geschichten aus dem Leben der Heiligen[1]) und die beiden Wandbilder im Oratorio del Gonfalone (Dornenkrönung[2]) und Ecce homo). Über das grosse Fresko mit dem Traum Konstantins im Querschiff der Lateransbasilika ist nach der gründlichen Neumalung unter Leo XIII. kaum noch ein Urteil möglich. Um so besser ist er aus den Malereien kennen zu lernen, mit denen er für den Kardinal Federico Borromeo den Hauptsaal

Galerie fälschlich dem Fr. Vanni zugeschriebene hl. Familie (Abb. 229). Namentlich die sitzende Gestalt des hl. Joseph ist eine charakteristische Muziano-Figur. Auch Einzelheiten wie die Zeichnung der Füsse, die Behandlung der Gewänder und die Motive des landschaftlichen Hintergrundes bestätigen die Zuschreibung des Bildes, das übrigens einem Stich des Villamena nach Muziano mit dem gleichen Gegenstande kompositionell ausserordentlich ähnelt.

1) In dieser Kirche hatte er als Rivalen einen anderen, wenig charakteristischen Schnellmaler dieser Periode, den aus Bologna stammenden Baldassare Croce (1553 bis 1628). Von ihm rühren die Fresken aus dem Leben der hl. Susanna her, ausserdem ein Teil der Ausmalung des Chores. Auch an den Mariengeschichten des Mittelschiffes von S. Maria Maggiore und der malerischen Dekoration der Cappella Paolina ebendort hatte Croce Anteil.

2) Übereinstimmend mit dem Altarbilde in Orvieto.

des Collegio Borromeo zu Pavia ausgeschmückt hat (1603 bis 1604). Der Auftrag fiel ihm dem weitaus grösseren Teile nach zu: er erhielt die Riesendecke und das grosse Fresko der einen Schmalwand zugewiesen, während Federico Zuccari auf der anderen

Abb. 229. Girolamo Muziano, hl. Familie
Dresden, Galerie

Schmalwand sein bereits erwähntes Wandbild ausführte. Die Bewältigung der in beträchtlicher Höhe befindlichen Decke ist Nebbia glänzend gelungen. Mit einem mächtigen Oval (eine Überführung von Reliquien in feierlichem Aufzuge) ist das Zentrum wirkungsvoll betont; seitlich schliessen sich, durch Bänder mit kleineren Feldern für Einzelgestalten und Chiaroscuri abgeteilt, zwei Darstellungen in

Hochformat an. In den Ecken, ähnlich wie etwa in dem Barocci-Zimmer des Casino Pius' IV., je zwei Engel mit verschiedenen Wappen. Die ornamentale und dekorative Behandlung verrät den Einfluss der Malereien von Caprarola, das schon wegen seiner Lage zwischen Rom und Orvieto Nebbia wohlbekannt sein musste. Eines der beiden das Mitteloval flankierenden Freskobilder geniesst mit Recht einen besonderen Ruf: es ist die Darstellung des auf dem

Abb. 230. Cesare Nebbia, Prozession des hl. Karl Borromäus (Fresko)
Pavia, Collegio Borromeo

Sacro Monte in Varallo büssenden hl. Karl mit dem eigenen Stimmungsreiz der nächtlichen Landschaft. In dem grossen Pestbilde, das als Gegenstück zu dem Fresko Zuccaris die eine Schmalwand schmückt, wagt Nebbia mit tüchtiger römischer Schulung den Schritt in die Historie grösten Stils, wobei er allerdings der schillernden Mannigfaltigkeit Federicos gegenüber monoton und schwächlich erscheint (Abb. 230).

Unter den weiteren Arbeiten beider Künstler für den Kardinal Borromeo — deren bereits gelegentlich Zuccaris gedacht wurde — befindet sich keine Leistung von Bedeutung.

Kapitel VII

Süditalienische Künstler von Pirro Ligorio bis zu Giuseppe Cesari

Unter allen italienischen Landschaften, die zu dem reichen Bilde des römischen Kunstschaffens in der zweiten Hälfte des Cinquecento beigetragen haben, erscheint Neapel und der Süden Italiens am spätesten auf der Bühne. Der Genius dieser weiten, aber in jeder Hinsicht unentwickelten Landstriche war noch nicht geweckt worden. Es gab zu Beginn des XVI. Jahrhunderts überhaupt kaum eine wirkliche, selbständige Neapler Schule; was hier von fremden und einheimischen Kräften geleistet ward, hatte schon an und für sich nur geringe Bedeutung, um wieviel weniger also im weitergespannten Rahmen der gesamtitalienischen Entwicklung! Zwar wurden von Rom und Florenz aus nicht wenige erprobte Meister nach der südlichen Metropole abgegeben (Polidoro da Caravaggio, Vasari, Marco da Siena, Macchietti, Balducci und andere), andererseits aber hat auch wieder der Süden sich zugunsten des römischen Kunstschaffens mancher wertvollen Kräfte entäussern müssen. Und bezeichnenderweise waren es zunächst untereinander ausserordentlich unähnliche Erscheinungen, die in Rom ihr Glück versuchten; von einer geschlossenen Gruppe, wie bei den Toskanern und den Künstlern aus den Marken, war keine Rede.

Der erste aus Neapel selber stammende Künstler von Rang, dem man in Rom begegnet, Pirro Ligorio († ca. 1580 in Ferrara), war eine vielseitige Persönlichkeit, ausserordentlich produktiv als Archäologe, Architekt und Maler, dazu von grossem Ehrgeiz beseelt. Von seinen Zusammenstössen mit Michelangelo und Salviati sowie von der monopolartigen Stellung, die er sich unter Pius IV. zu schaffen wusste, berichten Vasari und Baglione. Zweifellos war sein Können als Architekt, besonders nach der Richtung des Dekorativen hin, bemerkenswert, und in die Antike hat er sich mit einem nicht gewöhnlichen Verständnis vertieft. Seine eingehenden Studien nach römischen und griechischen Statuen, Reliefs und Münzen führten ihn, ähnlich wie es bei Polidoro der Fall gewesen war, auf die Ausschmückung der Häuserfassaden mit Friesen und Figuren, die dem Ideenkreis des Altertums entnommen waren. Von diesen Arbeiten scheint nichts erhalten zu sein.

Ligorios Hauptwerk in der Malerei, das Fresko mit dem Tanz der Salome in S. Giovanni decollato, ist dagegen auf uns gekommen. Es ist, was das architektonisch-dekorative Bühnenbild anlangt, eine glänzende Leistung. Das machtvolle Motiv der Kolossalsäulenordnung, das den Raum nach hinten abschliesst, fesselt den Blick so sehr, dass man über die Schwächen der Komposition und des Figürlichen zunächst hinwegsieht. Leider ist nun gerade die Hauptgestalt, die tanzende Salome, in der Bewegung so missverstanden und so verzerrt ausgefallen, dass sie allein schon die Gesamtwirkung aufs fühlbarste beeinträchtigt. Auch die der Szene beiwohnenden Greise und ihre Draperiemotive sind nach guten Vorbildern (Perino del Vaga, Salviati) nicht eben geschickt nachgeahmt worden; die Verteilung der einzelnen Gruppen im Raum ist willkürlich und zusammenhanglos. Gut beobachtet sind die drei in der vordersten Schicht angebrachten Porträtköpfe wie überhaupt manche Einzelheiten in den Vordergrundfiguren. Indessen liegt doch der Hauptakzent ganz auf den architektonischen und dekorativen Motiven des Freskobildes. Aus ihnen fühlt man einen Geist heraus, der die Malerei lediglich benutzt, um Gedanken auszudrücken, die ihrem Wesen nach einer ganz anderen Sphäre angehören. Ein natürliches Verhältnis zu den malerischen Mitteln als solchen hat Ligorio, so stark sein künstlerischer Intellekt und so vielseitig seine Fähigkeiten waren, offenbar nicht besessen. Es ist daher verständlich, dass er sich in seiner letzten Zeit ganz auf das Gebiet der Archäologie zurückgezogen hat, innerhalb dessen er sich einen dauernderen (wenngleich recht zweifelhaften) Namen erworben hat, als es ihm mit seinen Wandbildern und Gemälden geglückt war.

In hohem Masse begabt nach der Seite des malerisch Wirksamen war Matteo da Lecce. Er verstand es, in seinen Fresken die Illusion des Dreidimensionalen, greifbar Hervortretenden zu derartiger Intensität zu steigern, dass — nach Bagliones Ausdruck — seine Figuren aus den Mauern hervorzukommen scheinen. Sein Stil setzt selbst unter Gregor XIII. die Traditionen der Raffael- und Michelangelo-Schule fort; das Hauptwerk in Rom, die Madonna mit Heiligen und Engeln der Tribuna von S. Eligio degli Orefici, verrät den Einfluss der Raffael-Richtung in der Komposition, dagegen in der Zeichnung des Körpers Anregungen von seiten des Michelangelokreises, besonders des Sebastiano del Piombo und Salviati. Welchen Ansehens sich der Künstler erfreute, beweist die Tatsache, dass er in der Cappella Sistina das Fresko in Auftrag erhielt, das den Kampf des hl. Michael um die Leiche des Moses darstellte. Er wirkt hier fast noch unerfreulicher als die in unmittelbarer Nachbarschaft befindliche Auferstehung des Hendrik van den Broeck, deren bereits

Abb. 231. Tommaso Laureti, Deckenfresken der Sala di Costantino (1585)
Rom, Vatikan

gedacht wurde. Beide Fresken traten übrigens an die Stelle zweier ruinierter Arbeiten des Ghirlandajo; es ist also wenigstens nicht undenkbar, dass die Kompositionen an das ältere Schema absichtlich angelehnt worden sind.

Auch der Sizilianer Tommaso Laureti setzt die Schule Michelangelos bis gegen das Ende des XVI. Jahrhunderts fort. Er ist der einzig namhafte unter den direkten Schülern Sebastianos del Piombo und hat, seiner vielseitigen Begabung entsprechend, sowohl im Altarbild wie im Fresko grossen Stils und in der perspektivischen Malerei Tüchtiges geleistet. Bald nach Sebastianos Tode muss er nach Bologna gegangen sein, wo man ihn aus einigen Bildern in den Kirchen als Nachahmer des schweren, trüben Kolorites seines Lehrers kennen lernt. Das imposanteste Werk ist fraglos der dreiteilige Hochaltar von S. Giacomo Maggiore mit dem im Fortissimo komponierten Mittelstück der Auferstehung Christi, das mit seinem starken Relief und der michelangelesken Muskulatur die weichlichen bolognesischen Michelangelo-Nachahmer in den Schatten stellt. In der gleichen Kirche eine einfach-monumentale Madonna in Wolken mit drei Heiligen unten, die ebenfalls mit ihren schweren Tiefen übertrieben rundplastisch modelliert erscheint. Laureti ist in Bologna ausserdem durch architektonisch-dekorative Leistungen hervorgetreten; es genügt an den Entwurf für den berühmten Neptunbrunnen vor dem Palazzo Comunale zu erinnern (1563 bis 1567), dessen plastische Teile Giovanni da Bologna ausgeführt hat. Im Palazzo Vizzani (heute Ranuzzi) rührt die (völlig ruinierte)

perspektivische Malerei einer Decke von ihm her, die von den Zeitgenossen bewundert und von Ignazio Danti in seinem Kommentar zur Perspektive Vignolas abgebildet wurde, den Späteren aber als zu schwer und zu ergrübelt galt.

Gregor XIII., der so manche Künstler aus seiner bolognesischen Heimat nach Rom zog, wo sie dann freilich grösstenteils wenig hervorgetreten sind, berief auch Laureti an den päpstlichen Hof und übertrug ihm eine der ehrenvollsten und zugleich gefahrbringendsten Aufgaben, die Ausmalung der Decke in der Sala di Costantino (Abb. 231). Infolge der langsamen Arbeitsweise des Künstlers verzögerte sich der Abschluss bis in das Pontifikat Sixtus' V., der ihn zur sofortigen Beendigung seiner Arbeit zwang (1585). Der allgemeine Eindruck war der einer starken Enttäuschung. Man hatte sich in Rom durch die einschmeichelnde Manier der Zuccari des Strengen und Herben gänzlich entwöhnt. Was Laureti bot, war bei aller Sonderbarkeit im einzelnen ein klar, selbst streng und kalt gegliedertes Ganzes: im Gewölbespiegel die starr symmetrische Ansicht eines kirchenartigen Innenraumes, in den Zwickeln in ruhiger Koordination je zwei (zu gross geratene) Sitzfiguren als Repräsentanten italienischer Landschaften streng geschlossene Figurengruppen in den Lünetten. Dazu war die Farbe von einer unerträglichen, an die späten Fresken Michelangelos erinnernden Härte.

Eine zweite, dankbarere Aufgabe gab Laureti Gelegenheit seinen Ruf wieder herzustellen. Es handelte sich um die Ausmalung eines Saales im Palazzo dei Conservatori, dessen Wände mit Geschichten der römischen Könige auszuschmücken waren. Auch hier blieb der Künstler seinem strengen Stile treu, vermied aber nach Möglichkeit die koloristischen Härten und die Missgriffe in den Proportionen, die der Decke des Konstantinssaales so geschadet hatten. Der Eindruck ist daher diesmal ein weitaus günstigerer; man muss anerkennen, dass es einem Künstler in so später Zeit gelungen ist, altrömische Geschichte mit einer Giulio Romano nicht fernstehenden Kraft und Monumentalität zu schildern. Welches Ansehen Laureti in Rom genoss, zeigt die Tatsache, dass er zum zweiten Princeps der Accademia di S. Luca gewählt wurde. Trotzdem hat er auf die allgemeine Entwicklung kaum irgendwelchen Einfluss geübt. Nur in der perspektivischen Malerei scheint er Nachahmer gefunden zu haben, wenigstens möchte das Deckenfresko von Tarquinio da Viterbo in der ersten Kapelle rechts von S. Marcello das Studium Lauretis beweisen.

Auf einem viel bescheideneren Gebiete hat Scipione Pulzone aus Gaeta (ca. 1550 bis ca. 1588) sicherlich allgemeiner gültige und darum heute weniger veraltete Werke geschaffen als mancher

der meistgefeierten Monumentalmaler seiner Zeit. Wenn irgendeinem, so ist es ihm gelungen, in seinen Bildnissen eine allem Virtuosentum abholde Einfachheit der Auffassung zu bewahren, eine ehrliche Naturtreue, die ihn doch niemals zu kleinlicher Naturabschrift verleitet hat. Sein Lehrer war Jacopino del Conte, von dem Pulzone die gute toskanische Zeichnung übernommen hat, ohne den

Abb. 232. Scipione Pulzone, Weibliches Bildnis
Rom, Galerie Barberini

etwas nervösen, kleinlichen Charakter seiner Linie nachzuahmen. Es hat indessen angesichts mancher seiner Werke, namentlich der religiösen Bilder, den Anschein, als habe Siciolante da Sermoneta kaum einen geringeren Eindruck auf ihn gemacht. Das leicht Verblasene der Körperformen, die weichliche, sackende Art des Gewandwurfes erinnert unverkennbar an Sermonetas Art. Pulzones Kolorit ist von einer an das frühe Cinquecento erinnernden Ungebrochenheit und naiven Freudigkeit des Lokaltones (Rot domi-

niert zumeist); oft erscheint es freilich bis zu einer unmalerischen Härte und kalten Glätte erstarrt. Die Fleischtöne verraten indes bei aller sorgfältigen Vertriebenheit der Modellierung ein starkes Bemühen den natürlichen Ausdruck des Inkarnates zu finden.

Bildnisse des Meisters, darunter viele von hohen kirchlichen Würdenträgern, sind noch heute in den grossen römischen Sammlungen ziemlich häufig. Gute Beispiele sind das weibliche Brustbild in der Galerie Barberini (Abb. 232), der Kardinal mit seinem Sekretär sowie der Astrolog in der Galerie Spada, die verschiedenen Kardinalsbildnisse der Galerien Corsini und Borghese sowie das charakteristische, freilich ziemlich steife und harte Gruppenbild einer vornehmen Familie im Palazzo Colonna (Abb. 233). In Pavia bewahrt das Collegio Ghislieri von ihm ein Bildnis Pius' V. Ausserhalb Italiens ist Pulzone in der Galerie von Chantilly mit einem signierten und 1578 datierten männlichen Porträt vertreten, das also aus seiner letzten Lebenszeit stammt und den ruhig-vornehmen Charakter seiner Bildniskunst ausgezeichnet charakterisiert. Montpellier besitzt (als „Domenichino", Nr. 740) ein Kardinalsporträt von seiner Hand, Besançon ein Brustbild des Antonio Granvella, auf dem der Ausdruck des Auges ungemein stark spricht. Ein weiteres Kardinalsbildnis befindet sich in der Nationalgalerie zu London, und zwar scheint hier die gleiche Persönlichkeit dargestellt wie auf dem Bilde der Galerie Corsini in Rom.

Es kann nicht überraschen, dass ein geborener Bildnismaler wie Scipione in einem Milieu, wo es um sein Fach nicht sonderlich gut bestellt war, mit Aufträgen überhäuft und ausserordentlich hoch bezahlt wurde. Alle Laien rühmten an seinen Bildern die unglaubliche Genauigkeit in der Nachbildung des Details, z. B. die Wiedergabe des Fensterkreuzes in den Pupillen der Augen, die Feinheit in der Ausführung der Haare usw. Die künstlerischen Qualitäten liegen natürlich in anderen Dingen, vor allem in der phrasenlosen und unbefangenen Auffassung und Charakterisierung der menschlichen Persönlichkeit, in der edlen Ruhe und ungezwungen vornehmen Haltung, die er seinen Modellen mitzuteilen weiss. Vorzüge dieser Art lassen über einen starken Mangel an Phantasie und Erfindung, über eine unleugbare Gleichförmigkeit in der malerischen Behandlung und gewisse Schwächen wie die oft schematisch und steif behandelten Hände hinwegsehen. Es ist indessen zu bedenken, dass Pulzone in der Blüte seiner Entwicklung, nur 38 Jahre alt, gestorben ist. Baglione versichert, dass er als Erscheinung von auffallender Schönheit gewesen sei und ein fürstliches Auftreten gehabt habe. Diese Mitteilung ist für das Verständnis seiner Kunst, zumal das ungesucht Repräsentative in seiner Bildnisgestaltung, von unzweifel-

haftem Interesse. Man denkt unwillkürlich an van Dyck und versteht es, dass ein Künstler von solcher Art den Fürsten und hohen kirchlichen Würdenträgern besonders genehm sein musste. Baglione erzählt, dass Pulzone sowohl an den neapolitanischen wie an den Florentiner Hof berufen worden ist. In Rom hat er ausser manchen hervorragenden Persönlichkeiten der Kurie und des Adels auch die damaligen Träger der Tiara — Pius V. und Gregor XIII. — porträtiert.

Abb. 233. Scipione Pulzone, Familienbild
Rom, Palazzo Colonna

Die einfache, phrasenlose Natürlichkeit, die in Pulzones Bildnissen den hervorstechendsten Zug bildet, zeigt sich in seinen wenigen religiösen Bildern kaum minder und unterscheidet sie scharf von den Arbeiten seiner manieristischen Zeitgenossen. Er betrat das Gebiet des kirchlichen Gemäldes mit einer allerdings noch recht unerfreulich steifen, aber ausdrucksvollen Kniefigur der hl. Magdalena in der Sakristei von S. Giovanni in Laterano. Unter den grösseren Arbeiten dieser Art, die eine gewisse Nüchternheit niemals ganz abstreifen und das gestellte Modell allzu deutlich

verraten, ragt als Hauptbild die Assunta in S. Silvestro al Quirinale hervor, als Gesamtkomposition zwar nicht vollkommen beherrscht und farbig von grosser Dunkelheit und Schwere, aber wohl

Abb. 234. Scipione Pulzone, Kruzifixus
Rom, S. Maria in Vallicella

durchdacht in allen Einzelheiten. Gelungener noch als bildliche Gestaltung und von schlichtem, starkem Ausdruck ist der Gekreuzigte mit Heiligen in S. Maria in Vallicella (Abb. 234). Nicht so erfreulich

dagegen das mit dem vollen Namen des Künstlers: Scipio Pulzonis Caietanus bezeichnete, von 1582 datierte grosse Altarbild einer Verkündigung, das im Magazin des Museo Nazionale zu Neapel auf-

Abb. 235. Scipione Pulzone, hl. Familie
Rom, Galerie Borghese

bewahrt wird. Einen eigenen Reiz besitzen in ihrer genrehaften Art die heiligen Familien des Künstlers, von denen die Galerie Borghese ein typisches Beispiel aufbewahrt (Abb. 235); eine ähnliche Verlobung der hl. Katharina befindet sich in der Sammlung Doria.

Gegenüber der nicht unbedeutenden Rolle, welche die bisher genannten aus dem Königreich Neapel stammenden Künstler in Rom spielten, treten zwei von Aquila gebürtige provinzielle Maler, Pompeo Cesura, genannt dell'Aquila († 1571) und Giuseppe Valeriani, sehr zurück. Von dem ersteren bewahrt die Kirche S. Spirito in Sassia eine wenig bedeutende Kreuzabnahme, während Aquila noch mehrere Altarbilder von ihm besitzt[1]). Die zahlreichen von Orazio de Santis nach Cesuras Entwürfen ausgeführten Stiche lehren ihn als einen Zeichner im Geschmack der verwilderten Richtung Perinos del Vaga kennen; er behandelt Gewandwurf, Hände usw. mit komischer Selbstgefälligkeit und Geziertheit, bekleidet seine heiligen Gestalten wie Hetären und lässt sie die verschrobensten Haltungen einnehmen. Phantasie und dekorative Begabung sind ihm nicht abzustreiten; es mangelt ihm aber an fester Direktive und feinerem Geschmack. Obwohl seine Tätigkeit weit bis in die zweite Hälfte des Jahrhunderts reicht, ist der im Grunde nie über die Begriffe der Raffael-Schule hinausgelangt. Noch weniger Bedeutung besitzt sein Landsmann Giuseppe Valeriani, der hauptsächlich für den Jesuitenorden tätig war und in seinen Altarbildern eine bis zur Karikatur missverstandene Nachahmung des Sebastiano del Piombo darbot: ein undurchdringliches Dunkel, überlebensgrosse Figuren mit mächtigen Köpfen, klotzigen Händen und Füssen usw.

Am Abschluss der künstlerischen Entwicklung Roms im XVI. Jahrhundert steht Giuseppe Cesari (1568 bis 1640), der nach dem unweit Cassino gelegenen Arpino meistens als der Cavaliere d'Arpino bezeichnet wird. Obwohl er in seinen Anfängen sich mit jenen schnellfertigen Effektmalern berührt, die unter Gregor XIII. die vatikanischen Loggien mit ihren gewandt hingeschriebenen Historietten ausschmückten, unterscheidet er sich von dieser ganzen Richtung von Hause aus durch einen selten gewordenen Sinn für edle Ruhe und Grösse. Im Gegensatz zu den Vertretern der Zuccari-Richtung liebt er eine lange, ungebrochen verlaufende Linie von einem gewissen vornehm melancholischen Duktus. Im Einklang damit steht es, dass die Modellierung der Körper und des Gewandwurfes bei ihm nicht mehr das ausschliessliche Streben nach starker, plastischer Rundung aufweist wie bei den Früheren, sondern etwas bewusst Flächiges hat. Auch in seinem sehr sorglich behandelten Helldunkel legt er es nicht, wie es z. B. im Baroccikreis

1) Darunter eine Ausgiessung des hl. Geistes im Spirito Santo, eine steilgeschichtete Hochaltarkomposition mit guter Verwendung eines apsidenartig abschliessenden Säulenportikus. Die Vorzeichnung befindet sich im Darmstädter Museum (A. E. 1318).

geschah, auf überraschende fleckenartige Effektwirkung an, sondern stellt grössere, tonig fein abgestufte Flächen nebeneinander. Dank diesen Eigenschaften haben die Werke des Cavaliere durchweg etwas aristokratisch Gehaltenes. Dabei sind sie meist durch eine sehr helle Farbenskala ausgezeichnet, deren delikate Einzeltöne allerdings manchmal allzu weichlich zueinander stehen.

Trotz seiner langen und weit ins XVII. Jahrhundert reichenden Tätigkeit hat sich Giuseppe im Charakter seines Stiles wenig verändert. Man kann allerdings im allgemeinen sagen, dass die früheren Arbeiten vor den späteren den Vorzug einer grösseren Frische und sorgfältigeren Vorbereitung haben. Die spätere Entwicklung verläuft in bedenklicher Weise ins Leere und affektiert Elegante. Aber schon in Cesaris ersten Werken finden sich alle wesentlichen Eigenschaften seiner leicht kenntlichen und einschmeichelnden, an feinerer Differenzierung hingegen armen Kunst. Von den eigentlichen Manieristen unterscheidet ihn die Tendenz zur Vereinfachung und Klärung der Bilderscheinung, das verhältnismässig seltene Vorkommen schwieriger Bewegungsmotive und starker Verkürzungen. Man möchte ihn, was den gemessenen Ernst mancher seiner Werke anlangt, mit Cristoforo Roncalli vergleichen. Im Stil beider ist eine gewisse Reaktion auf die Künstlichkeiten des Manierismus festzustellen, ähnlich wie sie gegen 1600 in Florenz wahrgenommen werden kann. Auch in Rom bekommt man für die Ausdruckskraft und Eleganz eines einfach-ruhigen Konturs, für die vornehme Wirkung einer einheitlich abgetönten Farbengebung erneutes Verständnis. So erstrebt denn die Darstellung selber, die bildliche Umsetzung eines heiligen oder profanen Vorganges, ebenfalls nicht mehr das Überraschende und „Kapriziöse", sondern das Klare, Beruhigte und Wohlabgewogene. Nicht selten wird auf primitive Gestaltungsformen wie die frontale symmetrische Anordnung zurückgegriffen. Man kann indessen schwerlich von einer archaisierenden Neigung bei Cesari sprechen, da er gelegentlich wieder mit sehr komplizierten kompositionellen Bildrechnungen überrascht. Vielmehr handelt es sich bei ihm um die neubelebte Erkenntnis der Bedeutung der Urelemente künstlerischer Vereinheitlichung — etwas, wofür das Verständnis im Laufe des Cinquecento mehr und mehr erloschen war.

Zum Reformator war der Cavaliere d'Arpino gleichwohl nicht geboren. Dazu fehlte es ihm sowohl an Ursprünglichkeit des künstlerischen Auffassens und Gestaltens wie an jener Charakterstärke, jenem leidenschaftlichen Glauben an ein neues Ideal, ohne den eine tiefe Wirkung auf die Mitwelt nun einmal undenkbar ist. Er zeichnete sich wohl durch Leichtigkeit des Schaffens, einen ungewöhn-

lichen Geschmack und Sinn für bildmässige Wirkung aus, war aber keine bis zu den Urformen der Dinge vordringende Natur, dazu unstet in der Arbeit, unberechenbar und von Launen und Stimmungen in hohem Grade abhängig. Gelegentlich — so berichtet Baglione — liess er Monumentalaufträge, die seiner Leitung anvertraut waren, völlig unmotiviert im Stiche und kümmerte sich wenig um den berechtigten Unwillen selbst der höchsten Würdenträger. Es hatte sogar zuweilen den Anschein, als arbeite er lieber für Leute niederen Standes als für Kardinäle, Päpste und Fürsten, obwohl sich diese nicht selten um seine Dienste aufs eifrigste bemühten. Clemens VIII. zumal zeichnete Cesari in jeder Weise aus. 1598 nahm er ihn, wie Sandrart berichtet, mit nach Ferrara, das damals durch die geschickte und bedenkenfreie Politik der Kurie dem Kirchenstaat zugefallen war, zwei Jahre hiernach machte er ihn zum Cavaliere di Cristo. Das enge Vertrauensverhältnis zwischen Papst und Künstler erlitt auch durch die lässige Art, wie Cesari das Hauptunternehmen Clemens', die Ausmalung des Querschiffs von S. Giovanni in Laterano, betrieb, keine Erschütterung. Es scheint allerdings, dass die Legende die familiären Beziehungen des Cavaliere zu seinem hohen Auftraggeber noch übertrieben und ausgeschmückt hat. So möchte man wenigstens denken, wenn man bei Sandrart liest, Clemens habe seinem Schützling eines Tages, als er von einem holländischen Kaufmann mit einem Fass guten Bieres regaliert worden war, ein Glas des in Italien so seltenen Stoffes angeboten. Giuseppe, dem der bittere Geschmack wenig behagte, hatte nach einigen Zügen dankend abgelehnt, worauf der Papst das Glas auf einen Zug geleert haben soll. Es ist schwer zu sagen (und freilich auch nicht eben von Wichtigkeit), ob Sandrarts Anekdote auf Wahrheit beruht. Für die grosse Meinung, die die Zeitgenossen von der Stellung Cesaris hatten, ist sie in jedem Fall sehr bezeichnend.

Dem angehenden Künstler war seine später so glänzende Laufbahn keineswegs vorgezeichnet. Er wuchs in sehr gedrückten Verhältnissen auf als Sohn eines aus Arpino gebürtigen schlechten Malers, der sich auch mit dem Kriegshandwerk beschäftigt haben soll, und einer Römerin Giovanna, deren Vater angeblich ein Spanier von vornehmer Abstammung gewesen ist[1]). Ob sich Giuseppe nach der Heimat seines Vaters „Arpinas" genannt hat, oder weil

1 Teilweise abweichend von Baglione Angaben sind die merkwürdig genauen Daten bei Sandrart. Was dieser über Giuseppes Mutter sagt, klingt nicht unwahrscheinlich; für eine spanische Blutbeimischung des Arpinaten spricht sicherlich manches in seiner Kunst. Im übrigen verdient Baglione als bedeutend frühere und direktere Quelle das grössere Vertrauen.

er selber dort geboren war, bleibt ungewiss. Sicher scheint jedoch, dass er auch später noch mit diesem Ort vielfach zu tun gehabt hat, wie er denn im Königreich Neapel einige seiner Hauptwerke angeführt hat und von den Neapolitanern gern als einer der Ihrigen beansprucht wird. Seine erste künstlerische Erziehung erhielt er jedoch in Rom. Mit seinem frühreifen Talent half er seiner bedrängten

Abb. 236. Giuseppe Cesari, Gewölbefresken (1590)
Neapel, S. Martino (Chor)

Familie durch mannigfaltige Betätigung als Handlanger bei grösseren malerischen Unternehmungen. Als er dem Niccolò Circignani vorgestellt ward, um ihm bei den Loggien Gregors XIII. untergeordnete Dienste zu leisten, war er kaum ein Fünfzehnjähriger. Giuseppinos Begabung ward bald entdeckt; er trat in die Dienste des Papstes und erhielt binnen kurzem wichtigere Aufgaben sowie eine für sein Alter ungewöhnlich hohe Entlohnung.

Seine erste selbständige Arbeit war eine Figur in Chiaroscuro, mit der er in der Sala vecchia degli Svizzeri an die Seite der Zucchi, Nogari usw. trat. Der Gegenstand bildete eine Allegorie der Fatica in Gestalt Simsons, der die Tore von Gaza trägt — eine ziemlich rohe dekorative Leistung, aber ihrer Nachbarin, der Fortezza des Paris Nogari, durch eine gewisse Haltung immerhin überlegen. Ein ziemliches Aufsehen in der grösseren Öffentlichkeit erregte dann ein Lünettenfresko im Klosterhof der SS. Trinità de' Monti, eine figurenreiche Zeremoniendarstellung (Kanonisation des hl. Franciscus von Paola durch Leo X.). Cesari arbeitete hier wieder in der Nachbarschaft von Nogari und des jüngeren Pomarancio (Roncalli), von dem er stilistisch bis zu einem gewissen Grade abhängig scheint[1]). Unter dem Pontifikat Sixtus' V. ward der zwanzigjährige Künstler von Alessandro Farnese mit einer grossdekorativen Aufgabe betraut. Er erhielt einen Hauptanteil an der Ausmalung von S. Lorenzo in Damaso mit Historien in Überlebensgrösse. Leider sind diese Fresken, die von den Zeitgenossen hoch gefeiert wurden, einer Restaurierung des XIX. Jahrhunderts zum Opfer gefallen. Die Galerie in Prato bewahrt jedoch eine Darstellung des Martyriums der Heiligen Sixtus und Laurentius, die man als eine eigenhändige verkleinerte Wiedergabe eines der Fresken von S. Lorenzo ansehen darf[2]).

Noch im Jahre der Vollendung der Wandbilder für den Kardinal Farnese erhielt Giuseppino einen Ruf nach Neapel. Gegen Ende 1589 begann er die Ausschmückung der Chordecke der Kartäuserkirche von S. Martino. Es handelte es sich um eine Wölbung in gotischem Schema; die Stellung der Aufgabe war also für einen Künstler des ausgehenden XVI. Jahrhunderts weder einfach noch besonders verlockend. Die Art, wie sich Cesari mit dem Kreuzgewölbe abgefunden hat, ist — trotz aller unvermeidlichen Härten in der axialen Anordnung — äusserst geschickt (Abb. 236). Kolossalfiguren von Evangelisten und Kartäuserheiligen wechseln mit Historietten des Alten und Neuen Testaments ab, die auf das Sakrament der Hostie Bezug haben. Der Eindruck des Ganzen ist in seinem Zusammenklingen des Gold und Weiss der Stukkaturen mit den hellen Freskotönen bunt, heiter, bewegt und doch harmonisch. Namentlich die Historietten gehören in ihrem geistreichen, farbig akzentuierten Vortrag zu dem Erfreulichsten, was in dieser Gattung geleistet worden ist. Reicher noch ist die Disposition der Decke der Sakristei (Abb. 237).

1) Die übrigen in diesem Klosterhof tätigen Künstler waren Girolamo Masseri, Giacomo Semenza und Marco da Faenza.

2) Nr. 39 des Katalogs. Das Bild trägt auf der Rückseite die Bemerkung, dass es für den Kardinal Alessandro Farnese 1589 gemalt sei, eine Übereinstimmung, die den Zusammenhang mit den Fresken in S. Lorenzo zu bestätigen scheint.

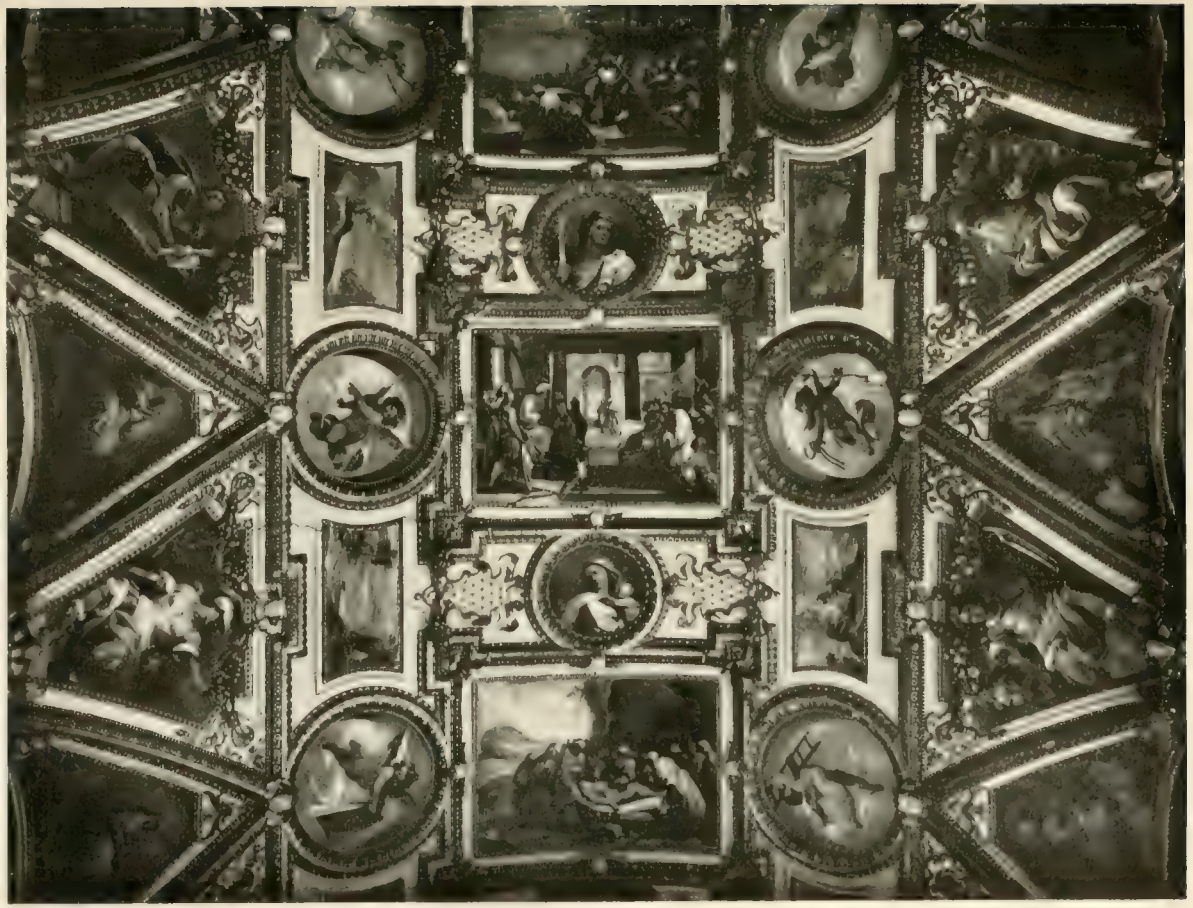

Abb. 237. Giuseppe Cesari, Freskodekoration der Sakristeidecke von S. Martino, Neapel

Es kam Cesari zustatten, dass er es diesmal mit einer zeitgenössischen Innenarchitektur zu tun hatte, die eine Gewölbeausbildung im Sinne des späteren Cinquecento aufwies. Wie er sich dieser angepasst, sie dekorativ weiterentwickelt und malerisch zu einer ebenso lebendigen wie wohlabgewogenen Einheit ausgestattet hat, verdient höchste Bewunderung. Den mittleren Teil des länglichen Gewölbespiegels nehmen fünf Historietten aus der Passion Christi ein, die kompositionell mehr gemessene Haltung und Würde aufweisen als die sorglos frei hingeschriebenen Bildchen an der Chordecke. Sie werden seitlich von je zwei Tondi in Form illusionistischer Ausschnitte begleitet, durch welche Engelputten mit Leidenswerkzeugen Christi hereinzuschweben scheinen[1]). Auch zwischen den einzelnen Historietten befinden sich (kleinere) Tondi mit allegorischen weiblichen Figuren, während die Zwischenräume zwischen den einzelnen Puttentondi durch längliche Landschaften mit biblischer Staffage ausgefüllt sind. In den acht Stichkappen sitzen alttestamentarische Gestalten in ungefährer Lebensgrösse (nach dem Vorbild der sixtinischen Decke); einzelne darunter, wie z. B. Jonas, von einer gesteigerten Grossartigkeit der Haltung.

Als Cesari 1591 nach Rom zurückkehrte, war seine Stellung im Ansehen der Zeitgenossen fest begründet. Es begann nun, namentlich seit der Thronbesteigung seines Gönners Clemens, eine Periode fruchtbarsten Schaffens. Eines der hervorragendsten Werke war die ca. 1592 ausgeführte Ausmalung des Gewölbes der Cappella Olgiati in S. Prassede (Abb. 238). Eine in ihrer einfach-edlen Monumentalität den Neapler Arbeiten durchaus entgegengesetzte Komposition! Der Spiegel der nicht grossen, aber ziemlich steilen Wölbung wird von einer Himmelfahrt Christi eingenommen, die mit ihren starken Verkürzungen ganz für die Untensicht berechnet ist. Dies knappe und konzis angelegte Mittelstück wird von grosszügig behandelten dekorativen Motiven wie Fruchtschnüren und dergleichen eingefasst; an den aufstrebenden Gewänden der Wölbung sitzen Propheten- und Sibyllengestalten von machtvoller Einfachheit der Haltung und Drapierung. Engel mit Spruchbändern runden das dekorative Ensemble ab, das in seiner Kühnheit und Geschlossenheit mit dem konventionellen Schema der Manieristen wenig mehr zu tun hat und schon ahnungsvoll zu den Grosstaten der Carracci hinüberweist.

Eine nebensächlichere, aber sympathische Arbeit aus der ersten Hälfte der neunziger Jahre ist die Dekoration einiger Soffitti in der Villa des Kardinals Aldobrandini in Frascati, eines Nepoten des Papstes. Sehr bezeichnend für den weichlich-sinnlichen Zug im Wesen

1 Etwa gleichzeitig tritt dieses Motiv in Rom bei den Alberti auf.

Cesaris sind hier namentlich die Darstellungen der Erschaffung Adams, des Sündenfalls und der Vertreibung aus dem Paradiese. Den Höhepunkt in der allgemeinen Anerkennung erreichte der Künstler gegen das Ende der neunziger Jahre. 1596 beauftragte ihn der römische Senat mit der Ausmalung der Wände des Salone im Konservatorenpalast (Abb. 239). Er führte damals das Fresko an der Stirnwand, die Auffindung von Romulus und Remus und das anstossende Riesenbild der Sabinerschlacht aus, das gewaltigste in Rom geschaffene Schlachtgemälde seit Giulio Romanos Wandbild

Abb. 238. Giuseppe Cesari, Gewölbefresken
Rom. S. Prassede (Cappella Olgiati)

im Konstantinssaal. Der Eindruck des hin- und herwogenden Kampfgetümmels ist hier in der Tat mit erstaunlicher Sicherheit getroffen, die Zeichnung der mannigfaltig bewegten Pferde verrät den passionierten Reiter, als den Baglione uns Cesari schildert. Dabei bleibt dem Wandbild der Charakter des Wohlgegliederten, dem Auge Angenehmen erhalten, in wohltuendem Gegensatz zu den schwer entwirrbaren Kompositionsknäueln Vasaris und selbst Salviatis (im Palazzo Vecchio zu Florenz).

Der Künstler war noch mit den Kapitolsfresken beschäftigt, als Clemens VIII. ihn zur Ausmalung des Querschiffs von S. Gio-

vanni in Laterano für sich in Anspruch nahm. Die Arbeit sollte zum Jubiläumsjahr 1600 vollendet sein, woraus jedoch infolge der unberechenbaren Launen Cesaris nichts wurde. Heute können die stark restaurierten Fresken nur noch mit Vorsicht beurteilt werden. Die von Giuseppe ausgeführte Himmelfahrt Christi überbietet die Arbeiten der Nebbia, Nogari usw. schon vermöge ihrer ungewöhnlich kolossalen Abmessungen. Arm an seelischem Ausdruck und dramatischer Wirkung, entschädigt sie für diesen Mangel in gewisser Weise durch die Vornehmheit und Ruhe der breit aufgehenden Komposition, durch die edle Haltung der Gestalten und den klaren, wohlerwogenen Gewandwurf. Indessen wird eine gewisse Veräusserlichung doch schon darin fühlbar.

Von der Thronbesteigung Pauls V. an geht es nun mit der Inspiration und Frische in den Arbeiten des Cavaliere langsam bergab. Infolge der revolutionären Tätigkeit Caravaggios und seiner Anhänger, nicht minder aber unter dem sich steigernden Eindruck der von Annibale Carracci ausstrahlenden Anregungen hört Cesari auf, im römischen Kunstschaffen ein Führer zu neuen Idealen zu sein. Konnte man die Werke seiner Frühzeit in gewisser Weise als Vorläufer der carraccesken Reform betrachten, so wird er nun mehr und mehr zu einer Personifikation des künstlerischen Rückschrittes. Wie sehr Erfindung und Natürlichkeit bei ihm nachgelassen haben, zeigt am deutlichsten die Nebeneinanderstellung der früheren und der ganz spät (1636) vollendeten Wandbilder im Konservatorenpalast. Schon der gegen 1610 geschaffene Kampf der Horatier und Curiatier fällt durch seine Starrheit und Leere gegen die etwa ein Jahrzehnt früher gemalte Sabinerschlacht erheblich ab. Noch schwächer sind dann die in den dreissiger Jahren ausgeführten Fresken (Gründung Roms, Numa übergibt den Vestalinnen das heilige Feuer und Raub der Sabinerinnen).

In der Cappella Paolina von S. Maria Maggiore ward dem Cavaliere die gefährliche Auszeichnung zuteil, neben Guido Reni aufzutreten, den er selber als eine Art Gegengewicht gegen die Naturalisten nach Rom gezogen haben soll. Er gab sich alle erdenkliche Mühe die schwierige Probe zu bestehen. Wirklich kann sich das grosse Fresko oberhalb des Altars mit der Madonna und dem hl. Gregor Thaumaturgos neben dem gefeierten Bolognesen mit Anstand behaupten; und auch die vier grossartig ernsten Propheten in den Pendentifs der Kuppel machen dem Cavaliere alle Ehre (um 1610 entstanden). Man kann sogar von einer gewissen Verwandtschaft der beiden Künstler hinsichtlich der von ihnen erstrebten Identität der Auffassung sprechen. Nur dass diese bei Reni auf einer weitaus breiteren Grundlage intensiven Naturerlebens ruhte als bei Cesari,

dem stets etwas Dünnes, Zimperliches in der Wiedergabe des Wirklichen anhaftet. Es ist — bei aller Gemeinsamkeit der Ziele — doch die von Grund auf verschiedene Sinnlichkeit zweier Generationen. Und welcher tiefreichende Einschnitt lag zwischen den beiden! Die ganze quellende barocke Saftigkeit und Süsse der Leiber eines Annibale Carracci war dem Jüngeren von früh auf ins Blut übergegangen. Cesari mit seinem auf das Flächige und schematisch Lineare ausgehenden Stil vermochte sich, unbeweglich wie er als Künstler geworden war, an diesem Quell nicht mehr zu verjüngen. Noch mehr musste er natürlich das ungestüme Drängen eines Caravaggio ab-

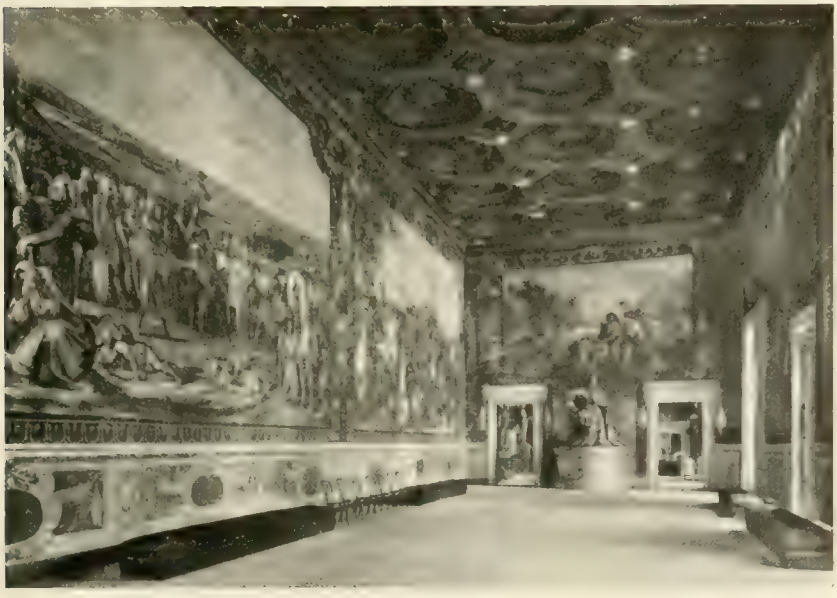

Abb. 239. Giuseppe Cesari, Salone des Konservatorenpalastes, Rom

lehnen, bei dem ihn nicht nur die Rücksichtslosigkeit des Charakters, sondern auch die künstlerischen Ziele abstiessen. Es war eine sonderbare Laune des Schicksals, dass es den gefährlichen Lombarden in Rom geradeswegs in die Werkstatt des Cavaliere verschlug. In der Tat: extremere Gegensätze im Künstlerischen wie im Menschlichen wären schwer unter einem Dache zu vereinigen gewesen. Dass sich zwischen Lehrer und Schüler bald eine wütende Feindschaft entspinnen musste, lag auf der Hand.

Wenn nun Cesari unter Paul V. noch einen ehrenvollen Platz neben den Bolognesen zu behaupten vermochte, so tritt er von ca. 1620 an ganz in den Hintergrund. Monumentalaufträge erhielt

er nur noch wenige. In der Kirche von Monte Cassino sollte er die Kuppelfresken ausführen, doch wurde ihm nach längeren Verhandlungen der Neapolitaner Belisario Corenzio vorgezogen. In Neapel war er für die Cappella del Tesoro im Dom ausersehen worden, hatte aber bis 1619 den Vertrag nicht eingehalten und ward daher durch Reni ersetzt.

Sehr erheblich war hingegen die Tätigkeit, die er im Altar- und Tafelbilde entfaltete. Er gehört zu den wenigen unter den römischen Manieristen, die das Staffeleibild kleinen und kleinsten Umfanges mit einer gewissen Vorliebe gepflegt haben. Hierin lässt er sich mit Zucchi vergleichen, dem er auch in der Bevorzugung des nackten menschlichen Körpersverwandt erscheint. Vielfach wiederholt er im kleinen Format allerdings nur die Kompositionen seiner Fresken, namentlich der Historietten, deren leicht beweglicher Stil sich naturgemäss zur Übertragung in das Tafelbild mässigen Umfanges besonders eignete. Im Altarbild ist Cesari nicht eben reich an neuen Gedanken gewesen. Nur zu häufig verflüchtigt sich hier das Dramatische und Charakteristische in eine gewisse sentimentale Verträumtheit und weichliche Zerflossenheit. Manchmal, aber immerhin ziemlich selten, erreicht er mit seinen begrenzten Mitteln einen überzeugenden Ausdruck von verklärt-überirdischer Hoheit und religiösem Pathos. Das gilt in besonderem Masse von der edlen, wiewohl von Affektation nicht freien Verkündigung in der Pinakothek des Vatikans (Abb. 240), deren feierlich bemessene Geste durch die Anmut der vier Engelputten in den Lüften aufs glücklichste gemildert wird. Recht steif und innerlich wenig belebt bleibt das frontal-symmetrische Schema des für die Neapeler Certosa (S. Martino) geschaffenen Kruzifixus. Auch die Krönung Mariä auf dem Altar des rechten Querschiffs der Chiesa Nuova (Rom), die unter Paul V. gemalt ist, hat in der Komposition und noch mehr im Kolorit etwas Starres und Kaltes. Ähnliches gilt von Werken wie der hl. Barbara in S. Maria Traspontina, dem Christus mit Johannes dem Täufer und dem Evangelisten in der Cappella dei Canonici von S. Giovanni in Laterano und der Darstellung im Tempel in der Chiesa Nuova, der manche weitere Altarbilder in römischen Kirchen anzuschliessen wären.

Eine vielfach wiederholte und variierte Komposition des Arpinaten ist eine in der neueren Literatur öfter erwähnte Conceptio immaculata. Das Hauptexemptar scheint jenes der Akademie von Madrid zu sein (Abb. 241), mit dem die Replik der Dresdener Galerie (bis auf die in Madrid grössere Bedeutung beanspruchende Landschaft und andere Nebensächlichkeiten) ziemlich übereinstimmt. Weitere Exemplare befinden sich im Museum von Sevilla, in San-

Abb. 240. Giuseppe Cesari, Verkündigung
Rom, Vatikanische Pinakothek

lucar (Convento de la Merced) und — noch ohne die beiden unteren Engel — im Kloster Monte Cassino. In der Geschichte der spanischen Kunst hat dies bald dem Pacheco, bald dem Juan de

Abb. 241. Giuseppe Cesari, Conceptio immaculata
Madrid, Akademie

Ruelas gegebene Bild arge Verwirrung angestiftet[1]). Dabei spricht für die Urheberschaft Cesaris nicht nur der unzweideutige stil-

1 Vgl. F. Torno im Boletin de la Sociedad española de Excursiones 1914, S. 190; A. L. Mayer, Die Sevillaner Malerschule, Leipzig 1911, S. 118 und Geschichte

kritische Befund, sondern auch eine aus verschiedenen vertrauenswürdigen Quellen fliessende historische Überlieferung. Das Exemplar von Monte Cassino trägt auf Grund der alten Klostertradition den Namen des Meisters, und dieses Zeugnis darf als um so einwandfreier gelten, als der Cavaliere, wie urkundlich feststeht, für die

Abb. 242. Giuseppe Cesari, Studie zur Immaculata (Rotelzeichnung)
Berlin, Kupferstichkabinett

Mönche des Arpino benachbarten Konvents häufig tätig gewesen ist. Hierzu kommt die Tatsache, dass das Berliner Kupferstichkabinett den die Hauptsachen bereits festlegenden ersten Entwurf der Komposition

der spanischen Malerei, Leipzig 1913, II, S. 145f.; C. Justi, Velazquez, Bonn 1888, I, S. 53 (hier allein ist das wichtige Exemplar von Monte Cassino erwähnt).

ebenfalls unter dem richtigen Autornamen bewahrt (Abb. 242). Endlich — und dieser Umstand entbehrt nicht einer gewissen Ironie —: auch das Hauptexemplar in Madrid trug, bevor es der Segnungen der modernen Kunstkritik teilhaftig ward, traditionell bereits die richtige Benennung!

Ihrem künstlerischen Wert nach verdient die Conceptio kaum die ausführliche Literatur, die sich im Laufe der Zeit um sie gerankt hat. Interessant ist sie in gegenständlicher Hinsicht als Fortsetzung jener Reihe von Darstellungen der Empfängnis, die von Vasari und Zuccari über Vanni und Casolani zu dem Typus des XVII. Jahrhunderts hinüberleiten. Der Cavaliere stellt sich zu dem Überwiegen der verstandesmässigen „Invenzione" in den frühesten Immaculatabildern in einen offenbaren Gegensatz; er drängt mehr nach der Seite des Unmittelbaren, Inspirierten, wie er denn überhaupt eine gewisse Gehaltenheit des religiösen Pathos besitzt, die zu seinem Thema eigentümlich gut stimmt und der spanischen Empfindungsweise seltsam nahekommt. Man kann darin vielleicht eine Folge seiner hypothetischen spanischen Blutbeimischung sehen; wahrscheinlicher klingt indessen die Vermutung, dass er die in Spanien befindlichen Bilder in direktem Auftrag und gewollter Anpassung an das spanische Empfinden geschaffen hat. Er war am Madrider Hofe jedenfalls sehr bekannt und wurde z. B. noch 1630 zur Mitarbeit an einer Serie grösserer Gemälde aufgefordert, an der die zwölf angesehensten italienischen Maler beteiligt waren, meist ausgesprochene Seicentisten wie Reni, Sacchi, Guercino, Domenichino, Lanfranco usw. Die Serie ist jedoch niemals in den Besitz des Auftraggebers, Philipps IV., gelangt. Auch mit kleineren Aufträgen für den König ward der Cavaliere häufig bedacht[1]). Ebenso genoss er in Deutschland und Frankreich, wohin er den apostolischen Legaten Pietro Aldobrandini 1600 begleitete, früh ein bedeutendes Ansehen. Heinrich IV. und Ludwig XIII. bezeugten ihm durch Aufträge auf religiöse Andachtsbilder und in anderer Weise ihre Gunst.

Einen ausserordentlich dankbaren Kreis von Verehrern fand der Künstler in Neapel und seinem Gebiet. Ausser den bereits genannten grösseren Arbeiten befinden sich in der Certosa von S. Martino noch eine Heimsuchung und eine Darstellung im Tempel, in der Sakristei von S. Filippo Neri der mittelgrosse stehende hl. Sebastian. Aus Neapel stammt auch eine stark diskutierte und nacheinander verschiedenen Meistern zugeschriebene Grablegung Christi, die heute im Berliner Kaiser-Friedrich-Museum aufbewahrt wird (Abb. 243). Diese in ihrer konzentrierten Wucht unleugbar eindrucksvolle, aber

1) Über Bilder Cesaris für spanische Kirchen vgl. Justi, Velazquez I, S. 71.

früher stark überschätzte Komposition ist eine für Giuseppe höchst bezeichnende Schöpfung: grandios in der Erscheinung, obwohl bedenklich an das Starre und Leere streifend. Das Kolorit ist, wie z. B. auch in dem ebengenannten hl. Sebastian, sehr düster und dem tragischen Gegenstand wirkungsvoll angepasst.

Abb. 243. Giuseppe Cesari, Beweinung Christi
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum

Die Zahl der für Privatleute geschaffenen kleineren Tafelbilder Cesaris muss sehr beträchtlich gewesen sein. Noch heute gibt es Werke dieser Art innerhalb wie ausserhalb Italiens in vielen Museen und Privatsammlungen. Das Museo Nazionale in Neapel besitzt einige charakteristische Stücke: einen von Engeln emporgetragenen hl. Benedikt (Oval), zwei reizvolle Engelreigen (gleichfalls Ovale), einen hl. Michael und ein Noli me tangere, wozu Lanfranco das

Gegenstück, Jesus und die Samariterin, geschaffen hat. Mit grosser Liebe ausgeführt, aber hart und bunt im Kolorit ist die Auferweckung des Lazarus in der Galerie Corsini zu Rom. Es ist der Typ der Freskohistoriette, ins Tafelbild übertragen. Das gleiche wäre von der Gefangennahme Christi zu sagen, die in der Galerie Borghese und in Cassel existiert und bei welcher der Zusammenhang mit einer der Historietten der Sakristei von S. Martino zu Neapel unverkennbar ist. Auch die Vertreibung aus dem Paradies (Louvre; Turiner Galerie) ist aus der betreffenden Historiette der Villa Aldobrandini in Frascati abgeleitet[1]).

Freier noch als im religiösen Staffeleibilde bewegt sich Cesari auf dem Gebiete des Antiken, zumal des Mythologischen. Sehr bekannt ist seine oft wiederholte, äusserst gefällige Befreiung der Andromeda, von der die Gemäldegalerie in Wien ein signiertes und 1602 datiertes Exemplar besitzt[2]). Häufig ist ferner die Verwandlung des Aktäon mit ihrer Fülle weiblicher Nacktheit (Louvre; Museum in Budapest). Einen ganz ausserordentlichen Liebreiz entfaltet der Künstler dort, wo er in seiner geschmackvollen Miniaturtechnik ganz winzige Kupferplatten bemalt. Er nimmt es hierbei an Feinheit mit den Niederländern auf, übertrifft sie sogar noch durch die graziöse Leichtigkeit des Pinsels und die duftige Zartheit des Kolorits. Als Beispiele seien hervorgehoben: der in ganz lichten Farben frei und dabei höchst liebevoll behandelte kleine Ganymed auf Wolken im Konstanzer Wessenberg-Museum (als „Art Albanis") und die beiden romantischen Darstellungen aus der Welt des mittelalterlichen Epos in der Sammlung Giovanelli zu Venedig, die mit ihrem Reichtum an fein beobachteten Einzelheiten zu dem Inspiriertesten gehören, das es in kleinem Format von Cesari gibt. Auch Themen der altrömischen Geschichte kommen vor. Die in der Galerie Borghese aufbewahrte Reiterschlacht ist zwar in der Hauptsache nur eine freie Bearbeitung des Wandbildes im Kapitol, enthält aber doch auch gut erfundene neue Motive. Andere Kompositionen aus der Welt der römisch-griechischen Geschichte und Mythologie könnten hier noch mit Leichtigkeit angereiht werden. Dazu kommen noch die zahllosen fein behandelten Zeichnungen, die fast in allen grösseren Handzeichnungssammlungen anzutreffen sind, meist in kombinierter Rötel-Kreide-Technik. Auch unter ihnen befindet sich viel vollkommen bildmässig Durchgeführtes.

Nicht selten sind Cesaris kleinere Bilder geeignet uns seinen Ruf als Manieristen beinahe vergessen zu lassen. Es ist damit ähnlich be-

1) Kompositionsstudie in Kreide und Rötel im Wallraf-Richartz-Museum zu Cöln.
2) Schöne Vorzeichnung dazu in Venedig (Akademie Nr. 239).

stellt wie mit seinen Historietten, die durch ihre natürliche Frische und klare Bildmässigkeit von denen der voraufgehenden Generation so vorteilhaft abstechen. Allein auch in seinen erfreulichsten Leistungen verschwinden die Merkmale der Manier niemals völlig. Stereotype

Abb. 244. Giuseppe Cesari. Vertreibung aus dem Paradies
Paris, Louvre

Züge, an denen man ihn nur zu leicht erkennt, sind der wie flachgedrückt, ja gepresst wirkende Faltenwurf des Gewandes, ferner die damit zusammenhängende eigentümlich scharf abgesetzte Art seiner Schattenführung, ganz besonders aber jenes weichliche Helldunkel, das etwas so ungemein Ermüdendes hat.

Es ist eine jener nicht seltenen historischen Seltsamkeiten, dass der letzte Vertreter eines überwundenen Zeitalters die Schöpfer der neuen Ideale mit boshaft anmutender Zähigkeit überdauert hat. Caravaggio und Annibale Carracci sind bereits 1609 gestorben, Ludovico Carracci zehn Jahre später, Cigoli 1613. Sogar die jüngere Generation der Bolognesen, Domenichino und Reni, hat nicht nennenswert länger als der Arpinate gelebt. Innerhalb so viel neuartiger Bestrebungen ist Cesari in der Hauptsache der gleiche geblieben. Er trägt dem Geschmacke der neuen Zeit zwar in gewisser Weise Rechnung, aber seine Gesinnung bleibt in der römischen Spätrenaissance haften. Einzig mit Guido Reni hat er im Streben nach Eleganz der Linie und Grazie der Bewegung eine gewisse Verwandtschaft: beide Meister entarten leicht in Geziertheit und Affektation. Aber zwischen den beiden öffnet sich eine doppelte Kluft: zwei Epochen und zwei Rassentemperamente stehen sich in dem Bolognesen und dem beweglichen Süditaliener gegenüber. Zwei Welten, ähnlich beim ersten Eindruck, innerlich aber unüberbrückbar voneinander geschieden.

Abb. 245. F. Zuccari, Porta Virtutis zu S. 460
Frankfurt, Städelsches Institut

BIBLIOGRAPHIE UND REGISTER

BIBLIOGRAPHIE

*Die mit ** bezeichneten Bücher sind Hauptquellenwerke. Die übrigen für die römisch-florentinische Spätrenaissance besonders wichtigen Arbeiten sind durch einen * hervorgehoben.*

D'Achiardi, Pietro, Sebastiano del Piombo, Rom 1908.

Angeli, Diego, Le chiese di Roma, Rom o. J.

* **Armenini,** Gio. Battista, Dei veri precetti della pittura, Ravenna 1587.

** **Baglione,** Giovanni, Le Vite de' Pittori, Scultori ed Architetti dal Pontificato di Gregorio XIII del 1572 in fino a' tempi di Papa Urbano VIII nel 1642, Rom 1642.
(Das Hauptquellenwerk für die Kunst des späteren römischen Cinquecento, in der Darstellung sehr trocken und rein biographisch-tatsächlichen Charakters.)

** **Baldinucci,** Filippo, Notizie de' Professori del Disegno da Cimabue in qua, Florenz 1681—1688 und 1702—1728.
(Wichtig für die florentinischen Künstler seit Vasari, insbesondere Poccetti, Santi di Tito, Passignano.)

(**Barocci,** Federico), Studi e notizie su F. B., a cura della Brigata urbinate degli Amici dei Monumenti, Florenz 1913.
(Beiträge u. a. von Calzini, Cantalamessa, Hermanin, Muñoz, di Pietro, A. und L. Venturi. Mit einem bibliographischen Versuch über Barocci von Corrado Ricci).

Bartoli, Francesco, Notizia delle pitture, sculture ed architetture d'Italia, Venedig 1776 bis 1777.

Bartsch, Adam, Le peintre-graveur, Vol. XIV—XVII, Wien 1813—1818.

Bassermann-Jordan, Die dekorative Malerei am bayerischen Hofe, München 1900.

** **Bellori,** G. P., Vite de' Pittori, Scultori ed Architetti moderni, Rom 1672.

Berenson, Bernhard, The drawings of the Florentine Painters, London 1893.

Bertolotti, A., Artisti lombardi a Roma nei secoli XV, XVI e XVII, Mailand 1881.

— Artisti urbinati a Roma, Venedig 1881.

— Artisti bolognesi, ferraresi ecc. in Roma, Bologna 1886.

Federico Zuccari, Perugia 1876.

* **Birch-Hirschfeld,** Karl, Die Lehre von der Malerei; ein Beitrag zur Geschichte der Malerei des Cinquecento. Leipziger Dissertation 1911.

* **Bocchi-Cinelli,** Bellezze della Città di Firenze, Florenz 1677.

Borgati, M., Castel S. Angelo in Roma; Storia e descrizione, Rom 1890.

Borghesi-Banchi, Nuovi documenti per la Storia dell' Arte Senese, Siena 1898.

** **Borghini,** Raffaello, Il Riposo, in cui della Pittura e della Scultura si favella. Florenz 1584.
(Schöpft für die Florentiner Künstler bis ca. 1560 in der Hauptsache aus Vasari. Von 1560—1580 als wichtige Quelle zu bewerten. Borghini ist ausserdem für die um 1580 in Florenz massgebenden literarisch-ästhetischen Gesichtspunkte sehr aufschlussreich.)

Bottari, Giovanni, Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura, fortgesetzt von **Ticozzi,** Mailand 1822—1825.

Brinckmann, A. E., Die Baukunst des XVII. und XVIII. Jahrhunderts in den romanischen Ländern, Berlin-Neubabelsberg 1915.

Brogi, F., Inventario generale degli oggetti d'arte della provincia di Siena, Siena 1897.

Burckhardt, Jacob, Der Cicerone, 8. Aufl. Leipzig 1909.
— Geschichte der Renaissance, 4. Aufl. (Geschichte der neueren Baukunst I.) Stuttgart 1904.

Callari, I palazzi di Roma e le case di pregio storico ed artistico, Rom 1907.
Caravita, Andrea, I codici e le arti a Monte Cassino, Monte Cassino 1869.
Carder, R. V., The life of Giorgio Vasari. A Study of the later Renaissance in Italy, London 1913.
Cellini, Benvenuto, Vita di B. C., kritische Ausgabe von O. Bacci, Florenz 1901.
Chattard, Gio. Pietro, Nuova descrizione del Vaticano, Rom 1762.
Clapp, Fr. Mortimer, Les dessins de Pontormo, Paris 1914.
Conti, Cosimo, La prima reggia di Cosimo I., Florenz 1893.
— Ricerche storiche sull' arte degli Arazzi in Firenze, Florenz 1875.

Delaborde, Marc-Antoine Raimondi, Paris o. J.
* **Dolce**, Ludovico, Dialogo della Pittura intitolato l'Aretino, Venedig 1557; deutsche Ausgabe von Cajetan Cerri mit Einleitung von R. Eitelberger, Wien 1871; Ausgabe mit kritischen Anmerkungen von Guido Battelli, Florenz 1910.
— Dialogo nel quale si ragiona delle qualità, diversità e proprietà de' colori, Venedig 1565.
* **Dollmayr**, H., Raffaels Werkstätte, Jahrbuch der Kunstsammlungen des A. Kaiserhauses, Wien 1895.
de Dominici, Bernardo, Vite de' pittori, scultori e architetti napolitani, Neapel 1742 bis 1745.
Doni, Antonio Francesco, Disegno partito in più ragionamenti ne' quali si tratta della pittura, Venedig 1549.

Ebe, G., Die Spätrenaissance, Berlin 1886.
* **Etruria pittrice** ovvero Storia della pittura toscana dedotta dai suoi monumenti che si esibiscono in stampa. Florenz 1791 und 1793.

Faloci-Pulignoni, Michele, Il Duomo di Foligno, Foligno 1908.
* **Fantozzi**, Nuova Guida della città e contorni di Firenze, Florenz 1850.
Ferretti, Memorie storico-critiche dei pittori anconitani, Ancona 1883.
Ferri, Nerino, Catalogo riassuntivo della Raccolta di disegni antichi e moderni posseduta dalla R. Galleria degli Uffizi di Firenze, Rom 1890.
Flamini, F., Il Cinquecento (in Storia letteraria d'Italia), Mailand 1903.
Friedländer, Walter, Das Kasino Pius' IV., Leipzig 1912.
Fumi, L., Il Duomo di Orvieto, Rom 1891.
Furno, A., La vita e le rime di Angelo Bronzino, Pistoja 1902.

Gamurrini, G. F., Descrizione delle opere eseguite in Arezzo da G. Vasari, Arezzo 1911.
Gaye, Giovanni, Carteggio inedito d'artisti dei secoli XIV., XV. e XVI. pubblicato ed illustrato dal Dott. G. G., Florenz 1840.
Goldschmidt, Fritz, Pontormo, Rosso und Bronzino. Ein Versuch zur Geschichte der Raumdarstellung, Leipzig 1911.
Gsell-Fels, Th., Rom und die Campagna (Meyers Reisebücher), 6. Aufl., Leipzig 1906.
Gualandi, M. A., Memorie originali italiane risguardanti le belle arti, Bologna 1840 bis 1845.
— Nuova raccolta di lettere sulla Pittura, Scultura ed Architettura, Bologna 1841.
Guhl, Ernst, Künstlerbriefe, Berlin 1853 und 1856; umgearbeitet und vermehrt von A. Rosenberg, Berlin 1880.
* **Gurlitt**, Cornelius, Geschichte des Barockstiles in Italien (Geschichte der neueren Baukunst V), Stuttgart 1887.

de Hollanda, Francisco, Vier Gespräche über die Malerei, geführt zu Rom 1538. Erläutert und herausgegeben von Joaquim de Vasconcellos (Quellenschriften für Kunstgesch. N. F. Bd. IX), Wien 1899.

Hoogewerff, G. J., Nederlandsche Schilders in Italië in de XVIe Eeuw, Utrecht 1912.
Horst, Carl, Barockprobleme, München 1912.
Jacobsen, Emil, Sodoma und das Cinquecento in Siena, Strassburg 1910.
***Justi**, Carl, Michelangelo. Beiträge zur Erklärung der Werke und des Menschen. Leipzig 1900.
*— Michelangelo. Neue Beiträge zur Erklärung seiner Werke. Berlin 1909.

***Kallab**, Wolfgang, Vasari-Studien. Aus dem Nachlass herausgegeben von J. v. Schlosser (Quellenschriften für Kunstgeschichte N. F. Bd. XV). Wien 1908.
(Unvollendetes Werk, durch die mit vorbildlicher Sorgfalt bearbeiteten Regesten zur Biographie Vasaris von grundlegender Bedeutung für diesen sowie für die Kenntnis des gesamten Florentiner Kunstlebens um 1530—1570.)
Krohn, Mario, Italienske Billeder i Danmark, Kopenhagen-Kristiania 1910.
Krommes, R. H., Studien zu Federigo Barocci, Leipzig 1912.

Lafenestre und **Richtenberger**, Florence (La peinture en Europe), Paris o. J.
Rome (La peinture en Europe).
Vol. I: Le Vatican, les Eglises, Paris 1903.
Vol. II: Les Musées, les Collections particulières, les Palais, Paris 1905.
Lanciani, R., Storia degli Scavi di Roma, Rom 1902—1908.
****Lanzi**, Luigi, Storia pittorica della Italia dal Risorgimento delle Belle Arti fin presso al fine del XVIII. secolo, Florenz 1792 (Urausgabe), ergänzt und verbessert in den Ausgaben Bassano 1796, Bassano 1809, Pisa 1815, Bassano 1818, Mailand 1823. Ins Deutsche übersetzt von Adolph Wagner und mit (durchgehends recht schulmeisterlichen) Anmerkungen von J. G. v. Quandt versehen, Leipzig 1830.
(Die erste mit moderner Kritik geschriebene historische Darstellung der gesamten italienischen Malerei. Der entwicklungsgeschichtliche Gedanke tritt trotz eines gewissen Festhaltens am Überlieferten bereits klar in die Erscheinung. Lanzis besondere Vorzüge sind Weite des Blickes, scharfes künstlerisches Urteil, gleichmässig gute Kenntnis der literarischen Quellen und des Denkmälerschatzes. Eine Diktion von der scharfen Prägnanz und der Geschliffenheit des italienischen Klassizismus unterstützt den ausserordentlichen Eindruck des als Gesamtleistung nicht wieder erreichten Werkes. — Die Epoche der Spätrenaissance in Florenz findet man im Bd. I dargestellt, den gleichen Zeitraum in Rom im Bd. II [beide Male als Schluss der „Epoca seconda" und als „Epoca terza"].)
Letarouilly, P., Les édifices de Rome moderne, Paris 1868.
— Le Vatican et la basilique de St. Pierre de Rome, Paris 1878—1882.
***Lomazzo**, Gio. Paolo, Trattato dell' Arte della Pittura, diviso in sette libri, Mailand 1585.
*— Idea del Tempio della Pittura, Mailand 1590.
Luzi, Ludovico, Il Duomo d'Orvieto descritto ed illustrato, Florenz 1866.

Maccari, Enrico, Il Palazzo di Caprarola, Rom o. J.
— Graffiti e Chiaroscuri esistenti nell' esterno delle case di Roma, Rom.
Magherini-Graziani, L'Arte in Città di Castello.
Majocchi e **Moiraghi**, Gli affreschi di Cesare Nebbia e Federico Zuccari nel Collegio Borromeo, Pavia 1908.
***Malvasia**, C. C., Felsina Pittrice, Bologna 1678.
Mander, Carel van, Het Leven der doorluchtighe Nederlandtsche en Hoogduytsche schilders, Haarlem 1604.
Marchio, Vincenzo, Il Forestiere informato delle cose di Lucca, Lucca 1721.
Mayer, Anton, Das Leben und die Werke der Brüder Matthäus und Paul Brill, Leipzig 1910.
Mazzolari, J., Le Reali Grandezze dell' Escuriale di Spagna, Bologna 1648.
Mellini, Descrizione dell' Apparato per le Nozze di Francesco de' Medici, Florenz 1566.

Messeri-Calzi, Faenza nella Storia e nell' Arte, Faenza 1909.
Milanesi, Gaetano, Documenti per la Storia dell' Arte senese, Siena 1854.
Missirini, Melchior, Memorie della Romana Accademia di S. Luca, Rom 1823.
Morrona, Alessandro, Pisa illustrata nelle Arti del disegno, Pisa 1787—1793.
Mucci, Guido, Nuova Guida della Città di Siena, Siena 1822.

Nagler, Neues allgemeines Kunstler-Lexikon, Munchen 1835—1852.

Orbaan, J., Stradanus te Florence, Rotterdam 1903.
Sixtine Rome, London 1911.
Orlandi, Pellegrino, Abbecedario Pittorico, Bologna 1719.
verbessert und erweitert von P. Guarienti, Venedig 1753.

Pascoli, L., Vite de' Pittori, Scultori ed Architetti Perugini, Rom 1732.
* **Pastor,** Ludwig von, Geschichte der Päpste seit dem Ausgang des Mittelalters, Freiburg i. Br.
Bd. IV: Geschichte der Päpste im Zeitalter der Renaissance und Glaubensspaltung von der Wahl Leos X. bis zum Tode Klemens' VII., Freiburg 1906—1907.
Bd. V: Geschichte Pauls III., Freiburg 1909.
Bd. VI: Geschichte der Päpste im Zeitalter der katholischen Reformation und Restauration. Julius III., Marcellus II. und Paul IV., Freiburg 1913.
Die Kapitel über die Kunstpflege am papstlichen Hof enthalten wichtiges tatsächliches Material.)
Patzak, Bernhard, Die Villa Imperiale bei Pesaro, Leipzig 1908.
Reich an Einzelbeitragen zur Kenntnis der Malerei des Cinquecento in den Marken.)
Pecci, Gio. Antonio, Ristretto delle cose più notabili della città di Siena, Siena 1759.
* **di Pietro,** Filippo, Disegni sconosciuti e disegni finora non identificati di Federigo Baroccì negli Uffizi Florenz 1913.
Pino, Paolo, Dialogo di Pittura, Venedig 1548, neu herausgegeben von M. Jordan, Leipzig 1872.
Platner, Bunsen und **Gerhard,** Beschreibung der Stadt Rom, Stuttgart und Tübingen 1825—1842.
Prenner, Gio. Gasp., Illustri fatti Farnesiani coloriti dai fratelli Zuccheri, intagliati in rame, Rom 1748.

Quilliet, Le Arti italiane in Ispagna, Rom 1825.

Ramdohr, Fr. W. von, Über Malerei und Bildhauerarbeit in Rom, Leipzig 1787.
* **Ranke,** Leopold von, Die romischen Papste in den letzten vier Jahrhunderten, Erstausgabe 1845.
– Zur Geschichte der italienischen Poesie, Berlin 1835.
Rée, Peter Candid, Leipzig 1885.
Reiset, Notice des dessins du Louvre, Paris 1878.
Reumont, A. v., Geschichte der Stadt Rom, Berlin 1870.
— Geschichte Toscanas seit dem Ende des florentinischen Freistaates, Gotha 1876.
* **Ricci,** Amico, Memorie storiche delle Arti e degli Artisti della Marca di Ancona, Macerata 1834.
— Corrado, Volterra (In „Italia artistica"), Bergamo 1905.
Richa, Giuseppe, Notizie istoriche delle Chiese fiorentine, Florenz 1762.
* **Ridolfi,** Carlo, Le Maraviglie dell' Arte, ovvero le vite degl' illustri pittori veneti, e dello Stato, Venedig 1648. Neuausgabe (mit wertvollem kritisch-historischen Apparat) von Detlev Frhrn. v. Hadeln, Berlin 1914 (Parte prima).
Riegl, Alois, Die Entstehung der Barockkunst in Rom. Akademische Vorlesungen, Wien 1908.

Rigoni, C., Catalogo della R. Galleria degli Arazzi. Florenz-Rom 1884.
Rodocanachi, E., Le Capitole Romain antique et moderne. Paris 1904.
Le Château de Saint-Ange. Paris 1909.
Rome au temps de Jules II et de Leon X. Paris 1912.
Rolfs, Wilhelm, Geschichte der Malerei Neapels, Leipzig 1910.

* **Sandrart**, Joachim von, Teutsche Academie der edlen Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste, Nürnberg 1675.
Scannelli, Francesco, Il Microcosmo della Pittura, Cesena 1657.
Schaeffer, Emil, Das Florentiner Bildnis, München 1904.
* **Schmarsow**, August, Barock und Rokoko, Leipzig 1897.
* — Federigo Barocci, ein Begründer des Barockstils in der Malerei, Leipzig 1909, und Federigo Baroccis Zeichnungen, Leipzig 1909 ff.
Schmerber, Hugo, Betrachtungen über die italienische Malerei im XVII. Jahrhundert, Strassburg 1906.
Schulze, Hanns, Die Werke Angelo Bronzinos, Strassburg 1911.
Scoti-Bertinelli, Ugo, Giorgio Vasari scrittore, Pisa 1905.
Sebastiani, Leopoldo, Descrizione del nobilissimo Palazzo di Caprarola, Rom 1791.
Solerti, Angelo, Le origini del melodramma, Turin 1903.
— Gli albori del melodramma, Mailand-Palermo 1904—1905.
Spingardi, J. E., La critica letteraria nel Cinquecento, Bari 1905.
Steinmann, Ernst, Die sixtinische Kapelle, München 1904—1905.
Strzygowski, Josef, Das Werden des Barock bei Raffael und Correggio, Strassburg 1898.

Taja, Agostino, Descrizione del Palazzo Apostolico Vaticano, Rom 1750.
* **Thieme-Becker**, Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, Leipzig 1907 ff.
* **Thode**, Henry, Michelangelo und das Ende der Renaissance, Berlin 1902—1908.
Ticozzi, Stefano, Dizionario dei pittori dal rinnovamento delle Belle Arti fino al 1800, Mailand 1818.
Tietze, Hans, Die Methode der Kunstgeschichte, Leipzig 1913.
Tiraboschi, Girolamo, Storia della Letteratura italiana, Rom 1782—1797 (2. Ausgabe). Für die Kunstliteratur des XVI. Jahrhunderts vgl. T. VII P. II, l. III § 61, p. 500 ff.
* **Titi**, Filippo, Nuovo studio di pittura, scultura ed architettura nelle chiese di Roma, Rom 1708. (Erste Ausgabe Rom 1686.)
(Titis Werk ist für die römische Guidenliteratur grundlegend. Es ist während des XVIII. Jahrhunderts in zahlreichen erweiterten posthumen Bearbeitungen erschienen und hat noch heute, trotz der modernen Werke von Angeli und Callari, als der zuverlässigste Führer durch das Rom des XVI. bis XVIII. Jahrhunderts zu gelten.)
Titi, Pandolfo, Guida per il passeggiere dilettante di pittura, scultura ed architettura nella città di Pisa, Lucca 1751.
Tolomei, Francesco, Guida di Pistoja, Pistoja 1821.
(Mit einem Appendix: Catalogo degli Artisti Pistojesi.)
Torrini, Guida di Volterra, Volterra 1832.
Trenta, Tommaso, Guida del Forestiere per la Città ed il contado di Lucca, Lucca 1821.

* **Ugurgieri**, Isidoro, Le Pompe Sanesi, ovvero relazioni degli uomini e donne illustri di Siena e suo stato, Pistoja 1649.

* **della Valle**, Guglielmo, Lettere Senesi, Rom 1782—1786.
(Wichtig wegen der ausgedehnten Zitate aus dem Manuskript des Giulio Mancini: Trattato sopra le pitture antiche und aus anderen handschriftlichen Quellen des XVII. und XVIII. Jahrhunderts. Im übrigen von geringer selbständiger Bedeutung.)

Varchi, Benedetto, Due Lezioni, nella prima di cui si dichiara un Sonetto di Michelangelo Buonarroti nell' altra si disputa sulla nobiltà della Scultura, e della Pittura. Florenz 1549.

Orazione funerale recitata nelle esequie di Michelangelo Buonarroti, Florenz 1564.

** **Vasari**, Giorgio, Le Vite de' più eccellenti Pittori, Scultori ed Architettori, Florenz 1550, zweite Ausgabe . . con l'aggiunta delle Vite de' vivi e de' morti dall' anno 1550 sino al 1567, Florenz 1568. Posthume Ausgaben sind unter anderen die von Bologna 1648, die von Bottari kritisch kommentierte, Rom 1759 (neuaufgelegt 1767), die von G. della Valle mit Anmerkungen und Korrekturen versehene, Siena 1791 bis 1794 und insbesondere die mit moderner Kritik von Gaetano Milanesi besorgte, Florenz 1878—1885. (Vgl. zur Bibliographie Vasaris Comolli, Bibliografia storico-critica dell' architettura civile, Rom 1788 und Cicognara, Catalogo ragionato dei libri d'arte e d'antichità, Pisa 1821.)

Eine deutsche Übersetzung mit kritischem Apparat, von A. Gottschewski und G. Gronau besorgt, erscheint seit 1904 in Strassburg.

* **Vasari**, Giorgio, Ragionamenti sopra le invenzioni da lui dipinte in Firenze nel Palazzo, Florenz 1588.

Venturi, Adolfo, Il Museo e la Galleria Borghese, Rom 1893.

del Vita, Alessandro, Il Duomo di Arezzo, Mailand o. J.

Willich, Hans, Giacomo Barozzi da Vignola, Strassburg 1906.

* **Wölfflin**, Heinrich, Renaissance und Barock, München 1888. Neuausgaben (von H. Willich besorgt) München 1906 und 1908.

* — Die klassische Kunst. Eine Einführung in die italienische Renaissance, München 1899.

* — Kunstgeschichtliche Grundbegriffe, München 1915.

Wurzbach, A. v., Niederländisches Künstler-Lexikon, Wien-Leipzig 1906.

* **Zuccari**, Federico, L'Idea de' Pittori, Scultori ed Architetti, Turin 1607.

NAMEN- UND SACHVERZEICHNIS

Accademia del Disegno (Florenz) 259, 316.
Accademia di S. Luca (Rom) 390, 429, 464, 566.
Agresti, Livio 552 ff.
Alberti, Alberto 527.
Alberti, Alessandro, Giovanni u. Cherubino 526 ff., 431; Cherubino 441 Anm. 1.
Alberti, Durante 530.
Alberti, Michele 124, 132.
Alfani, Domenico 544.
Alfani, Orazio 544 f.
Algarotti, Francesco 274 Anm.
Allori, Alessandro 338 ff., 6, 158, 400.
Altarbild (allgemein:) 291., 298 f., 477 ff. (Ausserdem:) 86 ff. (Raffael), 89 ff. (G. Romano), 99 ff. (P. del Vaga), 108 f. (G. Siciolante), 154 f. (A. del Sarto), 184 ff. (Rosso Fiorentino), 200 ff. (D. Beccafumi), 217 ff. (A. Bronzino), 236 u. 252 (Fr. Salviati), 265 u. 278 ff. (G. Vasari), 306 ff. (B. Naldini), 310 ff. (Fr. Poppi), 329 f. (G. Stradano), 342 u. 346 (A. Allori), 350 f. (J. Coppi), 354 (G. Macchietti), 378 ff. (S. di Tito), 395 ff. (G. Pagani), 400 u. 404 ff. (D. Passignano), 412 f. (A. Lomi), 418 ff. (J. Ligozzi), 476 (F. Barocci), 509 ff. (Fr. Vanni), 536 f. (Cr. Roncalli), 540 ff. (A. Casolani), 560 ff. (Muziano), 576 f. (Sc. Pulzone), 588 ff. (G. Cesari).
Altdorfer, Albrecht 421.
Altissimo, Cristofano dell'A. 358.
Altoviti, Bindo 265, 268, 281 Anm. 1.
Ammanati, Bartolommeo 140, 297.
Andreani, Andrea 207, 424, 573 f.
Angelucci, Gaspare, Camillo u. Fabio 546.
Animuccia, Giovanni 17.
Antike 59 f., 62, 64 f., 78, 146, 157, 249 f., 282, 299, 342, 569 f.
Aquila, Pompeo da: s. Cesura.
Aretino, Pietro 236, 266 f.
Armenini, Giov. Battista 27, 35, 36, 38.
Arpino, Cavaliere d'A.: s. Cesari.
Arrigo Fiammingo: s. Broeck.

Bacchiacca, Francesco 161 f.
Balducci, Giovanni 358 f.
Baldung, Hans 421.
Bandinelli, Baccio 140, 182, 188, 260, 357.
Barbatelli: s. Poccetti.
Barbiere, Alessandro del 350, 34.
Barocci, Federico 472 ff., 6, 63, 433 f.
Bartolommeo, Fra 153.
Beatrizet, Nicolas 250, 560 Anm. 1.
Beccafumi, Domenico 198 ff.
Bellange, Jacques 523.
Bellini, Filippo 500 f.
Bembo, Pietro 46 ff.
Bernardi, Giovanni 76.
Berni, Francesco 23, 213.
Bertuzzi, Porino 501.
Betti, Niccolò 358.
Bildnis 35 f., 96 (Raffael), 111 (Seb. del Piombo), 144 f. (Jac. del Conte), 160 (Puligo), 174 ff. (J. Pontormo), 222 (A. Bronzino), 226 (Moroni), 242 ff. (Fr. Salviati), 348 (A. Allori), 386 (S. di Tito), 496 (F. Barocci), 572 ff. (S. Pulzone).
Bizzelli, Giovanni 350.
Bologna 234, 264 f., 550 f.
Bonasone, Giulio 71 Anm., 74 Anm., 144.
Borghini, Raffaello 31, 34, 190, 300, 451 Anm.
— Vincenzo 288, 458.
Boschi, Fabrizio 409.
Boscoli, Andrea 392 ff., 7, 108 Anm.
Bramante, Donato 44.
Bril, Paul 533 f., 528.
Brina, Francesco 192 ff.
Broeck, Hendrick van den 548 f.
Bronzino, Angelo 208 ff., 5, 35, 127 Anm., 167, 170, 202, 340, 348.
Buonaccorsi: s. Vaga.
Buontalenti, Bernardo 14, 298.
Burckhardt, Jacob 124 Anm., 153.
Burgkmair, Hans 422 Anm. 1.
Buti, Lodovico 387 ff.
Butteri, Giov. Maria 350.

Caccini, Giulio 19 f.
Caldara: s. Caravaggio, P. da.
Callot, Jacques 368, 394, 523, 562 Anm.
Cambiaso, Luca 462.

Candid, Peter 334ff.
Caraglio, Jacopo 69, 180ff., 250.
Caravaggio, Michelangelo da 71, 536, 587.
Polidoro da 78ff., 58, 65.
Cardi, Lodovico: s. Cigoli.
Carducci, Bartolommeo 362, 400–404.
— Michelangelo 546f.
Carpi, Ugo da 62, 71 Anm.
Carracci, Agostino 516.
Annibale 71, 15, 534, 586, 587, 596.
Lodovico 408f.
Carracci: s. Pontormo.
Casa, Giovanni della 120–130.
Casini, Vittore 358.
Casolani, Alessandro 538ff.
— Ilario 544.
Cati, Pasquale 471.
Cavalori, Mirabello 356.
Cellini, Benvenuto 127 Anm., 216, 300 Anm.
Cesarei, Pietro 546.
Cesari, Giuseppe 578ff., 7, 430.
Cesura, Pompeo 578.
Chiaroscuromalerei 62, 64–70ff. P. da Caravaggios. 373. B. Poccetti.
Ciampelli, Agostino 389ff., 7, 303.
Cigoli, Lodovico 7, 395, 400–402, 409–484.
Cimatori, Antonio 501.
Circignani, Antonio 538.
Niccolò 530ff., 378, 548, 581.
Colle, Raffaellino dal 98f., 66, 208.
Conte, Jacopino del 140ff., 573.
Coppi, Jacopo 350ff., 102 Anm. 1.
Correggio, Antonio da 8f., 28, 395, 435, 475f., 488.
Corenzio, Belisario 588.
Cort, Cornelis 138 Anm. 3, 453 Anm., 454, 456, 460 Anm. 3, 552, 559.
Cosci, Giovanni: s. Balducci.
Cosimo I.: s. Medici.
Costa, Lorenzo d. J. 451 Anm.
Cresti, Domenico: s. Passignano.
Croce, Baldassare 566 Anm. 1.
Cungi, Francesco, Gio. Battista, Lionardo 525.

Danti, Girolamo 540.
Ignazio 431, 540, 572.
Dante Marco 188.
Dolce, Lodovico 126.
Doni, Antonio Francesco 126.
— Dono 546.
Dosio, Gio. Antonio 14, 208.
Dürer, Albrecht 37, 102, 168, 202–206.

Elsheimer, Adam 534 Anm. 1.
Erasmus von Rotterdam 146 Anm.

Faccini, Pietro 507.
Faenza, Marco da 582 Anm.
Fagiuoli, Girolamo 249f.
Farnese, Alessandro 270, 582.
Fassadenmalerei 78, 80, 362, 438, 451, 554, 569.
Fedriani, Tommaso 358.
Fei, Alessandro: s. Barbiere.
Fenzoni, Ferraù 505ff., 523.
Festa, Costanzo 17.
Filippi, Sebastiano 281 Anm. 2.
Fontainebleau 58, 189, 282, 335f.
Fontana, Domenico 14.
— Prospero 316, 325f., 439.
Franciabigio, Francesco 158.
Franco, Battista 117ff., 4, 452, 480.
Frescobaldi, Girolamo 18.
Friano, Maso da S. F.: s. Manzuoli.

Gabrieli, Andrea 18.
Galle, Philipp 328.
Galleria 34, 132, 134, 331, 431, 558, 566.
Gegenreformation 21f., 146ff., 435ff.
Gherardi, Cristof. 320ff., 264, 286, 546 Anm. 1.
Gheri, Cosimo 360.
Ghirlandajo, Michele 192ff.
Glasmalerei 250ff., 548.
Goethe 25 Anm., 60.
Gomes, Juan 462.
Graffico, Camillo 560 Anm. 1.
Graphik 37 (Dürer), 59 (Marc Anton), 62 (Chiaroscuroholzschnitte), 71 Anm. 1, 78 (P. del Vaga), 186ff. (Rosso Fiorentino), 249f. (Fr. Salviati), 332 (A. Tempesta), 424 (A. Andreani), 523 (V. Salimbeni), 543 (A. Casolano).
Grottesken (allgemein:) 34, 61, 65, 431. — (Ausserdem:) 264 (G. Vasari), 322 (Cr. Gherardi), 362 (B. Poccetti).

Harmonisches System 16.
Historienmalerei 30f., 33, 51ff. Raffael, 58, 66 u. 89ff. (G. Romano), 112 (S. del Piombo), 157f. (A. del Sarto), 217f. (A. Bronzino), 237ff., 248f., 254f. (Salviati), 270ff., 286ff., 294 (G. Vasari), 342 (A. Allori), 363ff. u. 370ff. (Poccetti), 414ff. (J. Ligozzi), 444, 448 (T. Zuccari), 456 u. 461f. (F. Zuccari), 484ff. (F. Barocci), 506 (F. Fenzoni), 585f. (G. Cesari).

Historiette 33, 62, 67 u. 74 (P. del Vaga), 122 (D. da Volterra), 156 (A. del Sarto), 204 (D. Beccafumi), 254 (Salviati), 440, 442 u. 444 (T. Zuccari), 555f. (Raff. da Reggio), 582ff. (G. Cesari).

Illusionsmalerei 525ff., 26, 28, 431f.

Kapellen (allgemein:) 29, 34f., 298, 429f. — (Ausserdem:) 63 u. 72 (G. Romano u. P. del Vaga), 122 u. 124 (D. da Volterra), 168f. (J. Pontormo), 217f. (A. Bronzino), 254 (Fr. Salviati), 311 (Fr. Poppi), 338 (A. Allori), 364, 366 (B. Poccetti), 400, 402, 404 (D. Passignano), 440ff. (T. Zuccari), 452ff., 461 u. 464 (F. Zuccari), 471 (P. Cati), 529f. (Alberti), 536 (Cr. Roncalli), 584 (G. Cesari).
Kirchenausmalung 27ff., 63, 290, 298f., 429f., 526, 542, 544.

Landschaftsmalerei 31f. (P. da Caravaggio), 496 (F. Barocci), 532ff. (Matteo da Siena u. P. Bril), 559 u. 562 (G. Muziano).
Lassus, Orlandus 336.
Laureti, Tommaso 571f.
Laurentiani, Jacopo 80.
Lecce, Matteo da 570f.
Ligorio, Pirro 569f., 256, 451.
Ligozzi, Jacopo 413ff., 7, 303.
Lilio, Andrea 502ff., 518.
Loggien 34f., 61 (Raffael), 65, 70ff. (P. del Vaga), 281 Anm. 1 (G. Vasari), 431, 451 (F. Zuccari), 533 (P. Bril), 555 (R. da Reggio), 581 (G. Cesari).
Lomazzo, Gio. Paolo 30, 114.
Lomi, Aurelio 411ff.

Macchietti, Girolamo 352ff., 6.
Maderna, Carlo 101.
Madonnenbild 92ff. (Raffael), 102ff. (P. del Vaga), 104ff. (Siciolante), 130 (D. da Volterra), 158f. (A. del Sarto), 170 (Pontormo), 192f. (Fr. Brina), 212 (A. Bronzino), 246f. (Fr. Salviati), 274f. (G. Vasari), 488ff. (F. Barocci), 538 (Cr. Roncalli), 577 (S. Pulzone), 588ff. (G. Cesari).
Manetti, Rutilio 524.
Manzuoli, Tommaso 191ff.
Marca, G. B. della 558.
Marc Anton: s. Raimondi.
Marcilla, Guglielmo da 259f.
Marini, Benedetto 502.
Masaccio 8f.
Mascagni, Donato 424.
Massei, Girolamo 582 Anm.
Matham, Jacob 441, 458 Anm. 1.
Matteo da Siena 532f.
Maturino 85, 58.
Mazzi, Ventura 501.
Mazzola, Fr.: s. Parmigianino.
Mazzoni, Giulio 132.
de' Medici, Alessandro 362.
— Cosimo der Alte 170, 170 (Bildnis), 280.
— Cosimo I. 9, 152, 176 (Bildnis), 198, 223 u. 229 (Bildnis), 249, 281ff., 297, 416, 427.
— Ferdinando 318, 320.
— Francesco 300, 306, 333, 348, 454.
— Ippolito 262.
— Lorenzo 262f., 286.
Menzocchi, Francesco 552.
Merulo, Claudio 18.
Michelangelo 113ff., 119ff., 13, 195, 210f., 281, 551; sein Bildnis 144f.
Minerbetti 281.
Minga, Andrea del 356f.
Monaldi, Bernardino 360.
Monteverdi, Claudio 20.
Morandini: s. Poppi.
Moroni, Gio. Battista 226f.
Motta: s. Reggio.
München (Kunsttätigkeit um 1600) 334ff.
Muziano, Girolamo 559ff., 7, 420, 431, 433f., 471, 533, 535f.

Naldini, Battista 305ff., 5, 358, 378, 400.
Nebbia, Cesare 566ff.
Neroni, Bartolommeo 206f., 508.
Nogari, Paris 558, 582.
Nucci, Künstlerfamilie 546.

Oper 19, 20.
Oratorien 119, 140ff., 233f., 254, 318, 430f., 458, 470, 512, 536, 552, 554f., 570.
Orsi, Lelio 554.

Paccheco, Francisco 590.
Pagani, Gregorio 394ff., 7.
Palestrina, Pierluigi 17, 20f.
Palladio, Andrea 454.
Pandolfi, Gio. Giacomo 470f.
Papacello, Tommaso del 546 Anm. 1.
Päpste (allgemein:) 43ff., 427f.
— Martin V. 43.

Papst Julius II. 43, 45, 544.
Leo X. 45, 121, 146, 152, 157, 285, 288.
— Clemens VII. 4, 111, 146, 152.
Paul III. 145ff., 270ff., 72.
— Julius III. 256, 281.
— Paul IV. 147, 427.
— Pius IV. 427, 451, 480, 482, 530, 569.
— Pius V. 292.
— Gregor XIII. 6, 294, 428, 431, 460ff., 551, 562, 566, 572.
— Sixtus V. 6, 428, 431, 503f., 518, 566.
— Clemens VIII. 404, 428, 431f., 528, 580.
Paul V. 402, 586ff.
Parmigianino 58f., 226, 237, 246f., 275, 435.
Passignano, Domenico 399ff., 7, 303, 362, 460f.
Penni, Francesco 54, 66.
Peri, Jacopo 19.
Peruzzi, Baldassare 57, 120f., 196ff.
Picchi, Giorgio 501f.
Pino, Marco del 137ff., 114, 124, 270.
— Paolo 126.
Piombo, Sebastiano del 111ff., 4, 560, 563f., 571, 578.
Pippi, Giulio: s. Romano.
Poccetti, Bernardino 362ff., 7, 33, 298, 303, 360.
Pollastra 260.
Pontormo, Jacopo 163ff., 5, 127 Anm., 158, 208, 220, 308, 359.
Poppi, Francesco 310ff., 5, 378, 400.
Porri, Daniele 428, 476.
Porta, Giacomo 12.
Giuseppe 257.
Portelli, Carlo 190f., 234.
Pozzo, G. B. 558.
Primaticcio, Francesco 189, 232, 336.
Puligo, Domenico 160f.
Pulzone, Scipione 572ff.

Raffael 5ff., 61ff., 86ff., 92ff., 26, 30, 442f., 444, 446, 480.
Raffaellino dal Colle: s. Colle.
— da Reggio: s. Reggio.
Ranke, Leopold v. 23f.
Raimondi, Marcantonio 59, 63, 69, 188.
Refektorienausmalung 32 (allgemein), 256 (Fr. Salviati), 264, 268 (G. Vasari), 343f. (A. Allori), 364 (B. Poccetti), 386 (S. di Tito).
Reggio, Raffaellino da 554ff.
Reni, Guido 586, 596.
Ricci, Gio. Battista 558, 430.
Ricciarelli: s. Volterra, D. da.
Ridolfi, Claudio 502.
Romano, Giulio 4, 54, 57f., 60, 63, 66f., 89ff., 93ff., 96ff.
— Lucio 71.
Roncalli, Cristoforo 535ff., 7, 579.
Rossetti, G. P. 132ff., 124.
Rosso Fiorentino 182ff., 5, 32, 123f., 198, 232, 260, 336.
Roviale 257.
Rubens, P. P. 74 Anm., 328.
Ruelas, Juan de 590.

Sabbatini, Lorenzo 550ff., 294.
Sacco di Roma 4, 69, 83, 147, 188.
Saenredam, Jan 80.
Salimbeni, Arcangelo 508.
— Ventura 518, 6, 198, 508.
Salone (allgemein:) 33, 64. — (Ausserdem:) 157f. (A. del Sarto), 290 (G. Vasari), 440 u. 450 (T. Zuccari), 465 (F. Zuccari), 528 (Alberti), 566 (C. Nebbia), 585f. (G. Cesari).
Salviati, Francesco 232ff., 5, 32.
Sannazaro, Jacopo 147.
Sarto, Andrea del 153ff., 5, 192, 240, 308, 359, 393.
Schiavone, Andrea 236.
Sciorina, Lorenzo dello 358.
Semenza, Giacomo 582 Anm.
Siciolante da Sermoneta, Girolamo 104ff., 563.
Siena 196ff., 508ff., 538ff.
Siena, Marco da: s. Pino.
Snyders, Frans 328.
Sodoma 196, 124 Anm.
Sorri, Pietro 409ff., 542.
Spranger, Bartholomäus 316, 394.
Stalburgh, Jan van 250.
Stradano, Giovanni 326ff., 5, 286.
Strozzi, Bernardo 410f.
Stuckdekoration 61, 124, 132, 134, 139.
Studierräume 34, 300f.
Sustris, Frederik 333f.

Tasso, Bernardo 23.
— Torquato 23, 435.
Tempesta, Antonio 330ff.
Thomassin, Philippe 316 Anm. 2, 318.
Tibaldi, Pellegrino 550, 124, 204 Anm., 11 (Architekt).
Tito, Santi di 376ff., 7, 35, 299, 303, 530.
Titi, Tiberio 386f.
Tizian 9, 464, 559.

Traballesi, Bartolommeo 358.
— Francesco 358.
Transillo, Luigi 435.
Trento, Antonio da 62 Anm.
Trometta, Niccolò 470.

Ubertini, Fr.: s. Bacchiacca.
Udine, Giovanni da 67.

Vaga, Perino del 67 ff., 99 ff., 4, 64 f., 122, 186, 240 Anm.
Valeriani, Giuseppe 578.
Valvasone, Erasmo da 435.
Vanni, Francesco 508 ff., 6, 198, 540, 542.
— Michelangelo 524.
— Raffaello 524.
Vannini, Ottavio 409.
Varchi, Benedetto 127, 216.
Vasari, Giorgio 258 ff., 5, 14 (Architekt), 32, 127 Anm., 138, 152, 282, 283, 297, 298 ff., 305, 316, 320 ff., 337, 350, 361, 458, 464 f.
Vecchi, Giovanni de' 525 f., 429, 540, 555.
Venusti 116 f., 4.
Veronese, Paolo 267, 467.
Vettori, Piero 300.
Viadana, Ludovico 181.
Vicentino, Valerio 76.
Vico, Enea 249, 274 Anm. 2.
Vida, Girolamo 147.
Vignola, Giacomo 11 ff., 428.
Vitali, Alessandro 499.
Viterbo, Tarquinio da 572.
Viviani, Antonio 500.
Volterra, Daniele da 120 ff., 4, 69, 210, 212, 338, 484, 547.

Wandteppiche 55 ff. (Raffael), 71 (P. del Vaga), 162 (Fr. Bacchiacca), 172 (J. Pontormo), 222 (A. Bronzino), 250 ff. (Fr. Salviati), 322 f. (A. Tempesta), 333 (Fr. Sustris), 335 (P. Candid), 348 (A. Allori).
Witte, P.: s. Candid.

Zuccari, Federico 451 ff., 6, 14, 294, 318, 361, 390 f., 474, 508 f., 553 f., 558 Anm., 566 f.
Taddeo 438 ff., 6, 14, 256, 420, 435, 467, 471, 526.
Zucchi, Francesco 320 Anm.
Jacopo 316 ff., 5, 301, 556.

ORTSVERZEICHNIS

AIX-EN-PROVENCE, Museum, 247 f. (Fr. Salviati).
ANCONA, Pinakothek, 504 (A. Lilio).
— *Kirchen:* Kathedrale, 500 (A. Viviani, F. Bellini).
S. Giovanni Battista, 504 (A. Lilio).
S. Stefano, 504 (A. Lilio).
ANNEMASSE b. Genf, Privatbesitz, 246, 249 Anm. 2 (Fr. Salviati).
AQUILA, Spirito Santo, 578 Anm. 1 (P. Cesura).
AREZZO, Kathedrale, 259 f. (G. da Marcilla).
SS. Annunziata, 260 Rosso Fiorentino, G. Vasari).
— Badia di S. Fiore, Refektorium, 286, 292 (G. Vasari).
— S. Francesco, 408 (D. Passignano).
— S. Margherita, 268 (G. Vasari).
— S. Sebastiano, 264 (G. Vasari).
— Casa del Vasari, Salone, 267 (G. Vasari).
ARONA, Collegiata, 405 C. Nebbia, F. Zuccari).
ASCOLI, S. Angelo Magno, Klosterhof, 505 (A. Lilio).
ASOLO VENETO, 161 Anm. 1 Bacchiacca).

BERGAMO, Accademia Carrara, 344 (A. Allori).
BERLIN, Kaiser Friedrich-Museum, 102 (Raffael), 145 (J. del Conte), 154 (A. del Sarto), 162 (Bacchiacca), 228, 230 (A. Bronzino), 592 (G. Cesari).
— Kupferstichkabinett, 82 Anm. 1 (P. da Caravaggio), 168 Anm. 2 (A. Boscoli), 178 f. (J. Pontormo), 204 (P. Tibaldi), 207 (B. Neroni), 267 Anm. 2, 292 (G. Vasari), 370 (B. Poccetti vgl. Abb. 141), 391 A. 1 (A. Ciampelli), 420 u. Anm. 1 (J. Ligozzi), 440 Anm. 1, 448 Anm. 1 (T. Zuccari), 458 u. Anm. 1 (F. Zuccari), 471 Anm. 2 P. Cati), 514 Anm. 1, 515 Anm. 1 (Fr. Vanni), 540 Anm. 1 (A. Casolani), 550 Anm. 1 (P. Tibaldi), 591, 592 (G. Cesari).
BERLIN, Magazin der Berliner Museen, 278 (G. Vasari), 456 Anm. 1 (nach F. Zuccari).
Privatsammlungen: Slg. Kappel, 242 Anm. 1 (Fr. Salviati).
BESANÇON, Museum, 217 (A. Bronzino), 574 (S. Pulzone).
BOLOGNA, Archiginnasio, 494 Anm. 1 (F. Barocci).
— Pinacoteca, 87 (Raffael), 264 f. (G. Vasari), 559 Anm. 1 (G. Muziano).
— Palazzo Ranuzzi, 571 f. (T. Laureti).
— *Kirchen:* S. Cristina, 234 Anm. 1, 263 (Fr. Salviati).
— — S. Giacomo Maggiore, 571 (T. Laureti).
S. Maria del Baraccano, 460 (F. Zuccari).
S. Michele al Bosco, 264 f., 322 (C. Gherardi, G. Vasari).
— — S. Salvatore, 350 f. (J. Coppi).
BORDEAUX, Galerie, 274 (G. Vasari).
BORGO S. SEPOLCRO, Galerie, 390 (A. Ciampelli).
— Kathedrale, 98 (R. dal Colle), 188 (Rosso Fiorentino), 384 (S. di Tito).
— Arcipretura, 530 (D. Alberti).
BRACCIANO, Castello Orsini, 442 (T. Zuccari).
BRESCIA, S. Afra, 502 (G. Picchi).
BRÜSSEL, Museum, 496 (F. Barocci).
BUDAPEST, Nationalgalerie, 210 f., 212 (A. Bronzino), 506 Anm. 1, 507 Anm. 1 (F. Fenzoni, Zeichnung), 518, 522 (Fr. Vanni), 594 (G. Cesari).

CAMALDOLI, 68 (P. del Vaga), 264 (G. Vasari).
CAMBRIDGE, Fitzwilliam-Museum, 192 (T. Manzuoli).

CAPRAROLA, Palazzo Farnese, 272 (T. u. F. Zuccari), 320, 443 ff. (T. u. F. Zuccari, G. de' Vecchi, Raffaellino da Reggio), 555 f. (Raffaellino da Reggio).
Sala del Concilio, 446 (T. Zuccari).
Sala di Ercole, 448 (T. Zuccari u. Schüler).
Sala dei Fatti Farnesi, 444 (T. Zuccari).
Stanza dell' Aurora, 448 (T. Zuccari u. Schüler).
CASO b. Spoleto, *Kirche*, 546 (P. Cesarei).
CASSEL, Galerie, 229 (A. Bronzino), 594 (G. Cesari).
CHANTILLY, Musée Condé, 68 Anm. 1, 102 (P. del Vaga).
CHATSWORTH, 458 (F. Zuccari).
CITERNA, S. Francesco, 532 (N. Circignani).
CITTÀ DI CASTELLO, Museo Civico, 98 (R. dal Colle), 532 (N. Circignani).
— Palazzo Vitelli, 325 f. (C. Gherardi, P. Fontana).
— *Kirchen:* Kathedrale, 188 (Rosso Fiorentino).
S. Francesco, 292 (G. Vasari).
COLLAZZI, Villa Bombicci, 384 (S. di Tito).
COLN, Wallraf-Richartz-Museum, 594 Anm. 1 (G. Cesari).
COMO, Kathedrale, 348 (A. Allori).
CORTONA, S. Agostino, 312 (Fr. Poppi).
— S. Maria Nuova, 346 (A. Allori).
CREMONA, S. Pietro al Po, 501 (G. Picchi).

DARMSTADT, Museum, 514 Anm. 2 (Fr. Vanni); Zeichnungen, 420 (J. Ligozzi), 471 (P. Cati), 578 Anm. 1 (P. Cesura).
DORTMUND, Sammlung Cremer, 104 (P. del Vaga), 194 (Fr. Brina), 538 (C. Roncalli).
DRESDEN, Galerie, 98 (G. Romano), 132 (D. da Volterra), 162 (Bacchiacca), 247 (Parmigianino, G. Vasari), 306 Anmerk. 3 (B. Naldini), 478 ff., 492 (F. Barocci), 482 (Correggio), 565 f. Anm. 1 (G. Muziano), 588 (G. Cesari).
— Kupferstichkabinett, 392 vgl. Abb. 154 (A. Boscoli), 456 Anm. 1 (Stich nach F. Zuccari).

EMPOLI, Kathedrale (Collegiata) 345 (G. Macchietti), 420 (J. Ligozzi).
ESCURIAL, 362 (B. Carducci), 462 (F. Zuccari), 560 Anm. 1 (G. Muziano).

FABRIANO, Kathedrale, 500 (F. Bellini).
FAENZA, Pinakothek, 506 (F. Fenzoni).
FANO, S. Pietro, 500 (A. Viviani).
FERMO, 499 (A. Vitali).
FERRARA, Castello, Camera della Pazienza, 281 Anm. 2 (S. Filippi).
— ehem. Sammlung Cavalieri, 195 (Fr. Brina).
FLORENZ, Accademia delle Belle Arti, 194 (Fr. Brina), 229 (A. Bronzino), 308 (B. Naldini), 312 (Fr. Poppi), 342 (A. Allori), 384 (S. di Tito), 413 (A. Lomi).
— Galleria degli Arazzi, 162 (Fr. Bacchiacca), 216 (A. Bronzino), 252 (Fr. Salviati), 348 (A. Allori).
— Galleria del Cenacolo di Foligno, 136 (G. P. Rossetti), 308 (B. Naldini).
— Galleria degli Uffizi, *Gemälde:* 64, 68 (P. del Vaga), 92 (Raffael, G. Romano), 111 (S. del Piombo), 162 Anm. 2 (D. da Volterra), 145 Anm. 1 (J. del Conte), 160 (A. del Sarto), 172 176 (J. Pontormo), 184, 186 (Rosso Fiorentino), 218, 229 ff., 231 (A. Bronzino), 244, 246 (Fr. Salviati), 262, 288 Anm. 1 (G. Vasari), 315 f. (F. Poppi), 317 (J. Zucchi), 333 (Wandteppich nach Fr. Sustris), 339, 346 f. (A. Allori), 350 (G. Bizzelli), 358 (St. Pieri), 386 (S. di Tito), 387 (T. Titi), 396 (G. Pagani), 484 f., 490, 496 f. (F. Barocci), 522 (V. Salimbeni), 534 Anm. 2 (P. Bril).
Handzeichnungssammlung: 71 Anm. 1, 74 Anm. 1, 76 (P. da Vaga), 121 (P. Peruzzi), 126 (D. da Volterra), 167 f. Anm. 1, 170, 174, 178 (J. Pontormo), 192 (T. Manzuoli), 202 Anm. 1 (D. Beccafumi), 216 (Bronzino), 233 Anm. 2, 250, 252 (Fr. Salviati), 276 Anm. 1 (G. Vasari), 308 u. Anm. 1 (B. Naldini), 354 Anm. 1 (G. Macchietti), 363, 370 (B. Poccetti), 380 Anm. 1, 382 Anm. 1, 384 Anm. 1 (S. di Tito), 390 Anm. 1 (A. Ciampelli), 392 Anm. 1 (A. Boscoli), 396 Anm. 1 (G. Pagani), 412 Anm. 1 (A. Lomi), 416 Anm. 1, 422, 424 (J. Ligozzi), 452 f.

Anm. 1, 454 u. Anm. 2, 458 Anm. 2, 459 Anm. 1, 460 Anm. 2, 465 Anm. 1, 466 (F. Zuccari), 470 (G. G. Pandolfi), 480 Anm. 2, 482 zu Abb. 187, 486, 488 Anm. 1, 492 (F. Barocci), 501 (F. Bellini), 506f. Anm. 1 (F. Fenzoni), 515 Anm. 1 u. 2, 516 (Fr. Vanni), 521 Anm. 1 u. 2 (V. Salimbeni), 530 Anm. 1 (Ch. Alberti), 538 (C. Roncalli), 553 Anm. 1 (L. Agresti), 557 Anm. 1 (R. da Reggio), 565 (G. Muziano).

FLORENZ, Galleria degli Uffizi, Sala delle Carte geografiche, 320 (J. Zucchi).

- Erster Uffizienkorridor, 342 (A. Allori).

Korridor zwischen Uffizien u. Palazzo Pitti, 358 (Cr. dell'Altissimo).

Museo di S. Apollonia, 304 Anm. 1 (B. Poccetti).

— Museo di S. Croce, 190 (C. Portelli), 252 (Fr. Salviati), 338 (A. Allori).

— Museo di S. Marco, 176 (J. Pontormo), 190 (C. Portelli), 192 (T. Manzuoli), 222 (A. Bronzino), 350 (G. Bizzelli), 406 (D. Passignano, F. Boschi).

— Palazzo Pitti, 32, 184 (Rosso Fiorentino), 111 (Raffael), 118 (B. Franco), 153 (Fra Bartolomeo), 154f., 157, 160 (A. del Sarto), 160 u. Anm. 1 (D. Puligo), 174, 208, 212 (A. Bronzino), 194 (Fr. Brina), 242, 248 (Fr. Salviati), 266, 274, 281 (G. Vasari), 356f. (A. del Minga), 420 (J. Ligozzi), 496 (Tizian), 497 (F. Barocci), 518 (Fr. Vanni).

Sala di Bona, 371 f. (B. Poccetti).

— Palazzo Vecchio, Umbau durch Vasari, 282ff.; 328 (G. Stradano), 354 (G. Macchietti).

Salone dei Cinquecento, 33, 290 (G. Vasari), 305f. (B. Naldini), 316 (J. Zucchi), 406 (D. Passignano), 416, 418 (J. Ligozzi).

— — Sala dei Dugento, 222 (A. Bronzino), 252 (Fr. Salviati).

— — Sala degli Elementi, 282ff., 322 (G. Vasari, C. Gherardi).

— — Quartiere della Granduchessa Eleonora di Toledo, 35, 217 (A. Bronzino), 286, 328 (G. Stradano).

FLORENZ, Palazzo Vecchio, Sala dell' Udienza, 237f. (Fr. Salviati).

— — Studiolo di Francesco de' Medici, 34, 300f., 192 (T. Manzuoli), 306 (B. Naldini), 312 (Fr. Poppi), 316 (J. Zucchi), 328 (G. Stradano), 339f. (A. Allori), 350 (G. M. Butteri), 350 (J. Coppi), 354 (G. Macchietti), 356 (M. Cavalori), 356 (A. del Barbiere), 358 (L. dello Sciorina, N. Betti, V. Casini, F. Fedriani, B. Traballesi, G. Balducci).

Privatgebäude und Privatsammlungen:

Casa Buonarroti, 390 (A. Ciampelli), 405f. (D. Passignano).

Palazzo Capponi (Salone), 370 (B. Poccetti).

Galleria Corsini, 170 (J. Pontormo), 189 (Rosso Fiorentino), 194 (Fr. Brina), 246 (Fr. Salviati), 274, 288 Anm. 1 (G. Vasari), 384 (S. di Tito).

Slg. Loeser, 68 Anm. (P. del Vaga).

Slg. Marchese Carlo Niccolini, 244 (Fr. Salviati).

ehem. Slg. Marchese Riccardi, 244 (Fr. Salviati, 1807 in Mailand versteigert).

Casa Usimbardi (heute Redaktion der „Nazione"), 373 (B. Poccetti).

Kirchen: Dom, Kuppelfresko, 28, 294 (G. Vasari, F. Zuccari), 399 (D. Passignano, Carducci), 458f. (F. Zuccari).

— SS. Annunziata, 220 (A. Bronzino), 329 (G. Stradano), 346 (A. Allori).

Fassade, 163 (J. Pontormo).

Vorhalle, 156 (A. del Sarto), 158 (Franciabigio), 163 (J. Pontormo), 182 (Rosso Fiorentino).

Cappella Brunaccini, 406 (D. Passignano).

Cappella di Giambologna, 298, 406f. (D. Passignano).

Cappella Montaguti, 338 (A. Allori).

Cappella di S. Luca, 334 Anm. 1 (P. Candid), 384 (S. di Tito).

Klosterhof, 360, 368ff. (B. Poccetti), 424 (D. Mascagni), 521 (V. Salimbeni).

Refektorium, 386 (S. di Tito).

— SS. Apostoli, 265 (G. Vasari).

— Badia, 306 (B. Naldini).

FLORENZ, *Kirchen:* S. Croce, 290 (G. Vasari), 308 (B. Naldini), 31, 350 (J. Coppi), 356 (A. del Barbiere), 356 (A. del Minga), 380 ff. (S. di Tito), 418 (J. Ligozzi).
Cappella Niccolini, 298, 346 (A. Allori).
— S. Felicita, Cappella Capponi, 168 (J. Pontormo), 208 (A. Bronzino).
— S. Giovanni degli Scolopi (S. Giovannino), 356 (A. del Barbiere), 362 (B. Carducci).
S. Jacopo (Pretoni), 358f. (G. Balducci).
— S. Lorenzo, 174 (J. Pontormo, zugrundegegangen), 186 (Rosso Fiorentino), 222 (A. Bronzino), 280 (G. Vasari, zugrundegegangen), 354 (G. Macchietti).
— S. Marco, Cappella Salviati, 29, 308 (B. Naldini), 298, 312 (F. Poppi), 343 (A. Allori), 364, 400, 406 (D. Passignano).
Klosterhof, 360, 368f. (B. Poccetti).
— S. Maria del Carmine, 68f. (P. del Vaga, zugrundegegangen), 292 (G. Vasari), 344, 346 (A. Allori), 360 (C. Gheri), 395, 398 (G. Pagani, 395 verbrannt), 413 (A. Lomi).
— S. Maria Maddalena dei Pazzi, 190 (C. Portelli).
Cappella de' SS. Nereo ed Achilleo, 364f. (B. Poccetti).
— S. Maria Novella, 222 (A. Bronzino), 290f., 298 (G. Vasari), 306 (B. Naldini), 342, 346, 348 (A. Allori), 350 (J. Coppi), 354 (G. Macchietti), 382 ff. (S. di Tito), 418 (J. Ligozzi).
chem. Refektorium, 343f. (A. Allori).
Chiostro grande, 344 (A. Allori), 350 (G. M. Butteri), 358 (L. dello Sciorina), 359 (G. Balducci), 359f. (B. Poccetti, G. Pagani, Cigoli), 363 (B. Poccetti), 386 (S. di Tito), 387f. (L. Buti), 394 (G. Pagani).
Chiostro verde, 359.
Papstkapelle, 163 (J. Pontormo).
— S. Maria Nuova, Vorhalle, 459 Anm. 1 (F. Zuccari), 538 (A. Circignani).
— S. Michele Visdomini, 194 (Fr. Brina), 165f. (J. Pontormo), 312 (Fr. Poppi), 400, 402 (D. Passignano).
FLORENZ, *Kirchen:* Ognissanti, 192 (T. Manzuoli), 388 (L. Buti), 414 (J. Ligozzi).
Tribuna, 366 (B. Poccetti).
Klosterhof, 420 (J. Ligozzi).
— S. Pier Maggiore (Confraternita), 360 (B. Monaldi, C. Gheri), 359 (G. Balducci), 363f., 370 (B. Poccetti), 387 (L. Buti), 392 (A. Boscoli), 394f. Anm. 2 (G. Pagani).
Scalzo Chiostro, 156f., 158 Anm. (A. del Sarto), 158 (Franciabigio).
— S. Simone, 306 (B. Naldini).
— S. Spirito, 330 (G. Stradano), 342, 348 (Sakristei, A. Allori), 413 (A. Lomi).
— SS. Trinità, 192 (T. Manzuoli).
— Ospedale degl' Innocenti, 367f., 368 Anm. 1 (B. Poccetti).
— Porta alla Croce, 192 (M. Ghirlandajo).
UMGEBUNG VON FLORENZ, Certosa di Val d' Ema, 366 (B. Poccetti).
Cappella delle Reliquie, 364 (B. Poccetti).
Cappella degli Acciajuoli, 364 (B. Poccetti).
Kapitelsaal, 194 (Fr. Brina), 208 (A. Bronzino).
Refektorium, 494, 496 (F. Barocci).
Klosterhof, 168, 359 (J. Pontormo).
— S. Gervasio, 384 (S. di Tito).
— Villa Careggi, 120 (A. Bronzino), 172 (J. Pontormo).
— Villa Castello, 120 (A. Bronzino), 172 (J. Pontormo).
— Villa Poggio a Caiano, Salone, 157 (A. del Sarto), 158 Anm. 1, 342 (A. Allori), 166 (J. Pontormo).
FOLIGNO, Kathedrale, 560 (G. Muziano).
FONTAINEBLEAU, Galerie Franz' I., 189 (Rosso Fiorentino).
FORLI, Pinakothek, 116 (M. Venusti), 552 (F. Menzocchi), 553f. (L. Agresti).
FRANKFURT a.M., Städelsches Kunstinstitut, *Gemälde,* 174 (J. Pontormo).
Handzeichnungssammlung: 240 Anm. 1, 249 Anm. 2 (Fr. Salviati), 212 Anm. 1, 217 Anm. 2 (A. Bronzino), 458 Anm. 1, 460f., 596 (F. Zuccari), 523 (V. Salimbeni).
— Privatbesitz: Dr. Swarzenski, 348 (A. Allori).
FRASCATI, Villa Aldobrandini, 584 (G. Cesari).

GENUA, Accademia ligustica di Belle Arti, 100 (P. del Vaga).
Galleria Durazzo Pallavicini, 194 (Fr. Brina).
Palazzo Adorno, 521 (V. Salimbeni).
— Palazzo Bianco, 71 Anm. 1 (P. del Vaga), 252 (Fr. Salviati), 276 Anm. 1 (J. Pontormo), 360 (B. Monaldi, Zeichnung), 471 (G. G. Pandolfi, Zeichnung).
— Palazzo Doria, 65 (P. del Vaga), 70f. (P. del Vaga, L. Romano), 206 (D. Beccafumi, verlorengegangen).
— Palazzo Reale, 130 Anm. 1 (nach D. da Volterra).
— Palazzo Rosso, 104 Anm. 1 (P. del Vaga), 500 (A. Viviani).
— *Kirchen:* Kathedrale, 492, 494 (F. Barocci).
S. Maria di Carignano, 412 (A. Lomi), 516 (Fr. Vanni).
S. Maria di Castello, 412 (A. Lomi).
S. Maria della Passione, 412 (A. Lomi).
— S. Siro, 521 (V. Salimbeni).
S. Stefano, 89 (G. Romano).
S. GIUSTINO, Villa Bufalini, 322 (C. Gherardi).
GRENOBLE, Museum, 274 (G. Vasari).
GUBBIO, Kathedrale, 546 (Dono Doni).

HAMPTON COURT, 458, 460 Anm. 3 (F. Zuccari).
HILDESHEIM, Museum, 194 (Fr. Brina).
HOLLENBERG b. Krems, 194 (Fr. Brina).

IMPRUNETA b. Florenz, Pfarrkirche, 406 (D. Passignano).

KONSTANZ, Wessenberg-Museum, 594 (G. Cesari).
KOPENHAGEN, 100 (P. del Vaga), 490, 496f. (F. Barocci).

LANDSHUT, Burg Trausnitz, 334 (Fr. Sustris).
LAXENBURG b. Wien, 332 (Tempesta).
LEIPZIG, Museum der bildenden Künste, 116 Anm. 1 (M. Venusti).
Graphische Sammlung, 320 Anm. 2 (J. Zucchi), 335 Anm. 1 (P. Candid), 471 (P. Cati), 553 Anm. 1 (L. Agresti).
Privatsammlungen: Slg. Platky, 318 Anm. 1 (J. Zucchi).
Privatbesitz, 130 (D. da Volterra).
LONDON, Britisches Museum, Zeichnungen, 306 Anm. 1, 309 (B. Naldini), 348 Anm. 1 (A. Allori), 372 Anm. 1 (B. Poccetti), 454 Anm. 1, 558 Anm. 1 (F. Zuccari), 552 Anm. 3 (L. Agresti).
— Nationalgalerie, 74 Anm. 1 (Rubens), 102 (Raffael), 112 (S. del Piombo), 160, 166 (A. del Sarto), 166 (J. Pontormo), 194 (Fr. Salviati), 212 ff. (A. Bronzino), 488 (F. Barocci), 574 (S. Pulzone).
- *Privatsammlungen:* Bridgewater Gallery, 14 Anm. 1 (Raffael), 120 (S. del Piombo, B. Franco).
ehem. Slg. Doetsch, 165 (J. Pontormo).
Slg. Fairfax Murray, 422 (J. Ligozzi, Zeichnung).
LORETO, Pinakothek, 500 (F. Bellini).
— Casa Santa, 461 (F. Zuccari, F. Barocci).
Sakristei, 536 (C. Roncalli), 552 (F. Menzocchi).
LUCCA, Pinakothek, 120 (B. Franco), 176 (J. Pontormo), 268 (G. Vasari), 308 (B. Naldini), 413 (A. Lomi), 420 (J. Ligozzi), 497 (F. Barocci), 522 (V. Salimbeni).
Kirchen: Kathedrale, 31, 347 (A. Allori), 407f. (D. Passignano), 418 (J. Ligozzi).
S. Maria Corteorlandini, 516 (Fr. Vanni).
— S. Romano, 408 (D. Passignano), 515 (Fr. Vanni).

MACERATA 492 Anm. 1 (F. Barocci, verbrannt).
MADRID, Akademie, 588 (G. Cesari).
— Prado, 72, 92 (P. del Vaga, G. Romano, Fr. Pinni), 89, 92, 93 (Raffael u. Raffael-Schule), 112 (S. del Piombo), 142 (J. del Conte), 190 (C. Portelli), 488 (F. Barocci).
MAILAND, Ambrosiana, 504 Anm. 1 (A. Lilio, Zeichnung).
— Brera, 102 Anm. 2 (P. del Vaga), 108 (G. Siciolante), 230 (A. Bronzino), 276 Anm. 1 (G. Vasari), 484f. (F. Barocci).
— Dom, 488 (F. Barocci).
Privatsammlungen: Slg. Principe Trivulzio, 176 (J. Pontormo).
MAINZ, ehem. Sammlung Michel, 145 (J. del Conte).
MANTUA, Palazzo del Te, Sala di Psiche, 60 (G. Romano).

MASSA MARITTIMA, Kathedrale, 516 Anm. 1 (Fr. Vanni).
MODENA, Galerie, 281 Anm. 2 (S. Filippi).
MONGIOVINO, Pfarrkirche, 549 (A. Fiammingo).
MONTALCINO, Kathedrale, 509, 516 Anm. 1 (Fr. Vanni).
MONTE CASSINO, Kloster, 588 (B. Corenzio), 590f. (G. Cesari).
MONTEPULCIANO, S. Agostino, 347f. (A. Allori).
MONTE SAN SAVINO, S. Agostino, 264 (G. Vasari).
MONTPELLIER, 574 (S. Pulzone).
MÜNCHEN, Alte Pinakothek, 132 (D. da Volterra), 172 (J. Pontormo), 274 (G. Vasari), 490 (F. Barocci).
Magazin der bayrischen Staatsgalerien, 557 Anm. 1 (R. da Reggio).
Graphische Sammlung, 74 Anm. 1 (P. del Vaga), 308 (B. Naldini), 335 (P. Candid), 392 Anm. 1 (A. Boscoli), 452 (F. Zuccari), 471 (P. Cati), 500f. (F. Bellini), 554 (R. da Reggio), 560 Anm. 1, 564 Anm. 1 (G. Muziano).
Nationalmuseum, 335 (P. Candid).
Privatsammlungen: Julius Böhler, 244 Anm. 2 (Fr. Salviati).
ehem. Slg. Messinger, 108 (G. Siciolante), 494 Anm. 1 (F. Barocci).
Slg. Röhrer, 244 (Fr. Salviati).
— Residenz, 335 (P. Candid).
Grottenhöfchen, 334 (F. Sustris, P. Candid).
— Wittelsbacher Palais, 335 (P. Candid).
— *Kirchen:* Frauenkirche, 335 (P. Candid).
— Michaelskirche, 334 (F. Sustris, P. Candid).
Theatinerkirche, 516 (Fr. Vanni).

NEAPEL, Museo Nazionale, 84 (P. da Caravaggio), 93 (Raffael, G. Romano), 111 (S. del Piombo), 116 (M. Venusti), 138 (Marco da Siena), 268 (G. Vasari), 391 (A. Ciampelli), 404 (D. Passignano), 450 Anm. 2 (T. Zuccari), 522 (V. Salimbeni), 577 (S. Pulzone), 593 (G. Cesari).
— *Kirchen:* Kathedrale, 139 (Marco da Siena), 269 (G. Vasari, Orgelflügel), 359 (G. Balducci), 588 (G. Reni).
S. Anna de' Lombardi, 269 (G. Vasari).
NEAPEL, *Kirchen:* S. Apostoli, 139 (Marco da Siena).
— S. Filippo Neri, 536 (C. Roncalli), 592 (G. Cesari).
— S. Giovanni de' Fiorentini, 139 (Marco da Siena).
— S. Martino (Certosa), 582f. Chor und Sakristeidecke, 588, 592 Certosa, Sakristei (G. Cesari).
— S. Severino e Sosio, 138f. (Marco da Siena).
NORCIA, S. Benedetto, 546 (M. Carducci).
NORTHBROOK: Privatsammlung der Duke of Northbrook, 103f. (P. del Vaga).

OLDENBURG, Museum, 174 (J. Pontormo), 189 (Rosso Fiorentino), 242 (Fr. Salviati).
ORVIETO, Opera del Duomo (Museo dell' Opera), 31, 433, 457 (F. Zuccari), 532 (N. Circignani), 560, 565 (G. Muziano), 566 (C. Nebbia).
OXFORD, Sammlung d. Christ Church, Zeichnungen, 118 Anm. 1 (B. Franco), 420 Anm. 1, 422 (J. Ligozzi).

PANSHANGER, 160 (D. Puligo), 166 (J. Pontormo).
PARIS, Louvre, *Gemälde:* 66 (G. Romano), 92, 111 (Raffael), 112 (S. del Piombo), 126, 130 (D. da Volterra), 135 (G. P. Rossetti), 170 (J. Pontormo), 189, 217 (Rosso Fiorentino), 230 (A. Bronzino), 292 (G. Vasari), 486, 490 (F. Barocci), 594 (G. Cesari).
— — *Handzeichnungssammlung:* 71, 76 (P. del Vaga), 82 Anm. 1 (P. da Caravaggio), 92 (G. Romano), 188 (Rosso Fiorentino), 216 (A. Bronzino), 306 Anm. 2 (B. Naldini), 339 Anm. 1 (A. Allori), 422 (J. Ligozzi), 453 Anm. 1, 460 Anm. 1 (F. Zuccari), 512 Anm. 1 u. 2, 513 Anm. 1, 516 Anm. 1 (Fr. Vanni), 560 Anm. 2 (G. Muziano).
Ecole des Beaux-Arts, 206 Anm. 1 (D. Beccafumi).
— *Privatsammlungen:* Sammlung Chaix d'Estanges 144 (J. del Conte).
ehem. Slg. der Prinzessin Mathilde, 174 (J. Pontormo).
ehem. Slg. Pourtalès, 230 (A. Bronzino).

PARIS, *Privatsammlungen:* chem. Slg. Sagan, 230 (A. Bronzino).
PARMA, Galerie, 104 (G. Siciolante), 440 (Correggio).
Kirchen: Kathedrale, 28 (Correggio, Kuppelfresken).
— S. Giovanni Evangelista, 28 (Correggio, Kuppelfresken).
Madonna della Steccata, 227 (Parmigianino).
PASSIGNANO, Vallombrosanerkirche, 408 (D. Passignano).
PAVIA, 543 Anm. 1 (A. Casolani).
— Certosa, 410, 542 (P. Sorri, A. Casolani).
— Collegio Borromeo, 465 (F. Zuccari), 567f. (C. Nebbia).
— Collegio Ghislieri, 574 (S. Pulzone).
PERUGIA, Pinacoteca comunale, 116 (M. Venusti), 548 (Arrigo Fiammingo).
— Palazzo comunale, Cappella dei Priori, 549 (Arrigo Fiammingo).
— *Kirchen:* Kathedrale, 484, 492 (F. Barocci), 548 (Arrigo Fiammingo).
— S. Agostino, 549 (A. Fiammingo).
— S. Pietro, 292 (G. Vasari), 522 (V. Salimbeni), 546 (G. Danti).
PESARO, Ateneo, 490 (F. Barocci).
— Museo Mosca, 98 Anm. 1 (R. dal Colle).
— *Kirchen:* Kathedrale, 470 (G. G. Pandolfi).
— S. Agostino, 536 (C. Roncalli).
— Chiesa del Sacramento, 470 (N. Trometta).
Nome di Dio, 470 (G. G. Pandolfi).
— Villa Imperiale, 66 Anm. 1, 68 Anm. 1 und 208 (R. dal Colle, A. Bronzino), 552 (F. Menzocchi).
PESCIA, S. Stefano, 407 (D. Passignano).
Conventuali, 418 (J. Ligozzi).
PETERSBURG, Ermitage, 92 (Raffael), 111f. (S. del Piombo), 189 (Rosso Fiorentino), 194 Anm. 1 (Fr. Brina), 209 (A. Bronzino), 308 (B. Naldini), 395 (G. Pagani), 496 (F. Barocci).
Sammlung Stroganoff, 212 Anm. 1 (A. Bronzino).
PIACENZA, S. Francesco, 502 (B. Marini).
PISA, Kathedrale, 396 (G. Pagani, Portaltüre), 412 (A. Lomi, Sodoma, D. Beccafumi).
Campo Santo, 413 (A. Lomi).
PISA, S. Caterina, 412f. (A. Lomi).
— S. Francesco, 384 (S. di Tito), 408 (D. Passignano), 515 (Fr. Vanni).
— S. Frediano, 413 (A. Lomi).
— S. Maria del Carmine, 346 (A. Allori), 354 (G. Macchietti), 392 (A. Boscoli).
— S. Martino, 418f. (J. Ligozzi).
— S. Stefano dei Cavalieri, 220 (A. Bronzino), 292 (G. Vasari), 389 (L. Buti).
— Umgebung: Certosa, 364 (B. Poccetti).
PISTOJA, Kathedrale, 396 (G. Pagani), 407 (D. Passignano), 409 (P. Sorri).
— SS. Annunziata, 368f. (B. Poccetti).
— S. Bartolommeo in Pantano, 350 (G. M. Butteri).
— S. Francesco, 312 (Fr. Poppi), 347 (A. Allori), 398 (G. Pagani), 413 (A. Lomi).
Madonna dell' Umiltà, 306 (B. Naldini).
POSEN, Museum, 108f. (G. Siciolante).
PRATO, 358 Anm. 1 (G. Balducci, B. Naldini), 582 u. Anm. 1 (G. Cesari).

RAVENNA, Pinakothek, 274 (G. Vasari), 418 (J. Ligozzi).
REIMS, Kathedrale, 564 Anm. 1 (G. Muziano, nicht mehr vorhanden).
RICHMOND, Sammlung Cook, 100 (P. del Vaga).
RIMINI, S. Giovanni Battista, 393 (A. Boscoli).
— S. M. di Scolca, 274 (G. Vasari).
ROM, *Palazzo Pontificio del Vaticano:* Belvedere (Appartemento di Pio IV., heute Museo Etrusco) 63 (F. Barocci), 378 (S. di Tito, N. Circignani), 451f. (F. Zuccari), 470, 482 (F. Barocci).
— Biblioteca Vaticana, 431, 500 (A. Viviani), 503f. (A. Lilio), 518 (V. Salimbeni, A. Lilio), 549 (Arrigo Fiammingo), 558 (P. Nogari, G. B. Ricci), 566 (C. Nebbia).
— Cappella Paolina, 460, 462 (F. Zuccari), 550 (L. Sabbatini).
— Cappelle di S. Pio V.
Cappella di S. Pietro Martire, 292, 316 (G. Vasari, J. Zucchi).
Cappella di S. Stefano, 292 (G. Vasari, J. Zucchi).

ROM, *Vatikan:* Cappella Sistina, 28f., 112ff. (Michelangelo), 549 (Arrigo Fiammingo), 570 (M. da Lecce).
— Galleria degli Arazzi (Raffaels Tapeten), 55.
— Galleria Vaticana (geografica), 34, 431 (J. Danti), 533 Matteo da Siena, P. Bril), 566 (G. Muziano).
— Galleria del Musaico, 391 (A. Ciampelli), 404 (D. Passignano).
— Loggie di Gregorio XIII., 431, 533 (P. Bril), 555 (R. da Reggio), 558 P. Nogari).
Loggie di Raffaello, 34, 671. P. del Vaga).
— Sala Clementina, 431f. Bruder Alberti), 528 (Alberti).
— Sala di Costantino, 57 (G. Romano), 64, 66 (Fr. Penni, R. dal Colle, G. Romano), 572 (T. Laureti).
— Sala Ducale, 431, 533 (Matteo da Siena), 551 (L. Sabbatini), 555 (R. da Reggio).
— Sala dei Palafrenieri, 64 Anm. 1 (Raffael).
— Sala dei Pontefici, 63, 67f. (P. del Vaga, G. da Udine).
— Sala Regia, 62, 104 (G. Siciolante), 124, 132 (D. da Volterra), 138 (Marco da Siena), 294, 334 (G. Vasari), 294, 550 (L. Sabbatini), 334 (P. Candid), 448f. (T. Zuccari), 454f. (F. Zuccari), 552 (L. Agresti).
Sala vecchia degli Svizzeri, 582 (G. Cesari).
Stanze di Raffaello, 51, 52, 72 Stanza della Segnatura (P. del Vaga), 51f. Stanza d'Eliodoro, 54 Stanza dell'Incendio (G. Romano, Fr. Penni).
— Pinacoteca Vaticana, 63 (Raffael), 92 (Fr. Penni), 488ff., 494, 509 (F. Barocci), 588 (G. Cesari).
— *Galerien:* Galleria Albani, 138 Anm. 1 (Marco da Siena).
— Galleria Barberini, 208 (A. Bronzino), 404 (D. Passignano), 574 (S. Pulzone).
— Galleria Borghese, 89 (Raffael), 98 (R. dal Colle), 138 Anm. 1 (Marco da Siena), 160 Anm. 1 (D. Puligo), 194 (Fr. Brina), 208, 212, 229 (A. Bronzino), 278 (G. Vasari), 316ff. (J. Zucchi), 404 (D. Passignano), 494, 498 (F. Barocci), 538 (C. Roncalli), 557 (R. da Reggio), 574, 577 (S. Pulzone), 594 (G. Cesari).
ROM, *Galerien:* Galleria Capitolina, 132, 212 (D. da Volterra), 145 (J. del Conte).
— Galleria Colonna, 108 (G. Siciolante), 195 (Fr. Brina), 214f., 230 (A. Bronzino), 242, 248, 256 (Fr. Salviati), 574 (S. Pulzone).
— Galleria Corsini (Galleria Nazionale d'Arte antica), 106 (G. Siciolante, Verwaltungsräume), 145 (J. del Conte), 160 Anm. 1 (D. Puligo), 340ff. (A. Allori), 429 (Interieurdarstellung des Gesù), 490 (F. Barocci), 574 (S. Pulzone), 594 (G. Cesari).
Gabinetto Nazionale delle Stampe, 104 Anm. 2 (G. Siciolante), 560 Anm. 1, 562 Anm. 1 (G. Muziano).
— Galleria Doria, 82 (P. da Caravaggio), 111 (S. del Piombo), 230 (A. Bronzino), 249 (Fr. Salviati), 268 (G. Vasari), 347 (A. Allori), 450 Anm. 1 (T. Zuccari), 577 (S. Pulzone).
— Galleria del Laterano, 89 (G. Romano).
— Galleria di S. Luca, 92 (Fr. Penni).
— *Paläste:* Palazzo della Cancelleria, Cappella del Pallio, 35, 245 (Fr. Salviati), Sala di Paolo III., 270ff. (G. Vasari).
— Palazzo dei Conservatori, 572 (T. Laureti), 585f. (G. Cesari, Salone).
— Palazzo Farnese, 15f. (A. Carracci), 256, 272 (Fr. Salviati), 256, 450 (T. Zuccari).
— Palazzo di Firenze (Ministero di Grazia e Giustizia), 316ff. (J. Zucchi).
— Palazzo Gaetani, 100 (P. d. Vaga), 460 Anm. 3 (F. Zuccari).
— Palazzo Massimi, 122f. (D. da Volterra), 233 Anm. 1 (Fr. Salviati).
— Palazzo Milesi („Maschera d'oro"), 80 (P. da Caravaggio).
— Palazzo del Quirinale, 172 (J. Pontormo).
— Palazzo Rospigliosi, 534 (P. Bril).
— Palazzo Salviati, 35, 376ff. (S. di Tito).
— *Privatsammlungen:* ehem. Slg. Hertz, 82 (P. da Caravaggio, Fresko f. d. Villa Lante), 458 Anm. 2 (F. Zuccari).

ROM, *Privatsammlungen:* Galleria Patrizi, 244 (Fr. Salviati).
Galleria Spada, 74 (P. del Vaga), 132 (G. Mazzoni), 538 (C. Roncalli), 574 (S. Pulzone).
chem. Slg. Sterbini, 139 Anm. 3 (Marco da Siena).
— *Villen:* Villa Farnesina (Chigi), 57, 60 (Raffael, G. da Udine, G. Romano), 65, 527 (B. Peruzzi), 111 (S. del Piombo).
Villa Medici (Académie de France), 527 f. (Alberto Alberti).
Villa di Papa Giulio, 281 (G. Vasari), 439 f. (T. Zuccari).
Kirchen: S. Andrea della Valle, Cappella Barberini, 402, 404 (D. Passignano), 526 (G. de' Vecchi).
— S. Apollinare, 532 (M. Circignani).
— S. Bibiana, 390 (A. Ciampelli).
— S. Caterina de' Funari, 10, 116 (M. Venusti), 458 (F. Zuccari), 552 f. (L. Agresti), 555 (R. da Reggio).
— S. Caterina della Ruota, 102 u. Anmerk. 1 (P. del Vaga), 563 (G. Muziano).
— S. Cecilia in Trastevere, 514 (Fr. Vanni), 534 (P. Bril).
— S. Eligio de' Ferrari, 104 (G. Siciolante).
— S. Eligio degli Orefici, 526 (G. de' Vecchi), 570 (M. da Lecce, Tribuna).
S. Francesca Romana, 109 (G. Siciolante).
— S. Francesco a Ripa, 233 (Fr. Salviati).
— Gesù, 10, 390 (A. Ciampelli), 428 (Vignola), 429, 526 (G. de' Vecchi, Kuppelfresken, zugrundegegangen), 429 (Gaulli), 520 (V. Salimbeni), 562 (G. Muziano, Sakristei).
Cappella degli Angeli, 464 (F. Zuccari).
— S. Giovanni decollato, Oratorio, 119 (B. Franco), 140 ff. (J. del Conte, Fr. Salviati), 233, 254 (Fr. Salviati), 256, 570 (P. Ligorio); Kirche, 280 (G. Vasari), 306 (B. Naldini), 318 (J. Zucchi).
— S. Giovanni de' Fiorentini, 359 (G. Balducci), 390 f. (A. Ciampelli).
— S. Giovanni in Laterano, 108 (G. Siciolante), 116 (M. Venusti), 320 Anm. 1 (Fr. Zucchi), 390 (A. Ciampelli), 506 (F. Fenzoni), 529 (G. Alberti).
ROM, *Kirchen:* S. Giovanni in Laterano, Querschiff, 430, 558 (P. Nogari, G. B. Ricci), 566 (C. Nebbia), 580, 585 f. (G. Cesari).
Sakristei, 575 (S. Pulzone).
Cappella dei Canonici, 588 (G. Cesari).
— S. Gregorio Magno, Cappella Baronio, 500 (A. Viviani).
Cappella di S. Andrea, 536 (C. Roncalli).
— S. Lorenzo in Damaso, 457 (F. Zuccari), 582 u. Anm. 1 (G. Cesari, zugrundegegangen).
S. Lorenzo in Panisperna, 471 (P. Cati).
— S. Lucia del Gonfalone, Oratorio, 138 (Marco da Siena), 430 f., 458 (F. Zuccari), 430 f., 552 (L. Agresti), 430 f., 454 f. R. da Reggio), 566 (C. Nebbia).
— S. Luigi de' Francesi, 12 (G. della Porta), 104 (G. Siciolante), 144 (J. del Conte), 550 (P. Tibaldi).
— S. Marcello al Corso, 68 (P. del Vaga), 430, 558 (G. B. Ricci), 572 (T. da Viterbo).
Cappella del Crocifisso, 69 u. Anm. 1 (P. del Vaga), 69 u. Anm. 1, 122 (D. da Volterra).
Cappella Frangipani, 441, 450 (T. Zuccari u. Schüler), 441 f., 456 (F. Zuccari).
— S. Maria degli Angeli, 549 (Arrigo Fiammingo), 562 (G. Muziano).
— S. Maria dell' Anima, 89 (G. Romano), 104 (G. Siciolante), 236 (Fr. Salviati).
— S. Maria in Aracoeli, 109 (G. Siciolante), 470 (N. Trometta, Tribuna), 535 f. (C. Roncalli), 564 (G. Muziano).
— S. Maria dei Cappuccini, 562 (G. Muziano).
— S. Maria della Consolazione, Cappella Mattei, 429 f., 440 f. T. Zuccari).
— S. Maria Maggiore, 109 (G. Siciolante), 558 (P. Nogari, G. B. Pozzo), 559 (G. Muziano, verlorengegangen).
Cappella di Paolo V., 29, 402 (D. Passignano), 566 Anm. 1 (B. Croce), 586 f. (G. Cesari).
Cappella di Sisto V., 29, 430, 405 (A. Lilio), 534 (P. Bril).

ROM, *Kirchen:* S. Maria Maggiore, Mittelschiff, 430, 519 (V. Salimbeni), 566 Anm. 1 (B. Croce).
— S. Maria sopra Minerva, 104 (G. Siciolante), 487 (F. Barocci).
Cappella Aldobrandini, 529f. (Ch. Alberti).
Cappella del Rosario, 116 (M. Venusti).
— S. Maria dei Monti, 530 (D. Alberti), 544 (J. Casolani), 363 (G. Muziano).
— S. Maria dell' Orto, 442 (T., F. Zuccari u. Schüler).
S. Maria della Pace, 109 (G. Siciolante), 186 (Rosso Fiorentino).
— S. Maria del Popolo, Cappella Chigi, 29.
S. Maria della Scala, 536 (C. Roncalli).
— S. Maria Traspontina, 588 (G. Cesari).
— S. Maria in Travestere, Cappella Altemps, 471 (P. Cati).
— S. Maria in Vallicella (Chiesa Nuova), 399 (D. Passignano), 478, 486f. (F. Barocci), 530 (D. Alberti), 562 (G. Muziano), 576 (S. Pulzone), 588 (G. Cesari).
— S. Pietro in Vaticano, 44 (Bramante), 428 (Michelangelo), 433 (G. Muziano, C. Roncalli, Fr. Vanni, D. Passignano, 514 (Fr. Vanni), 526 (G. de'Vecchi), 562 Anm. 1 (G. Muziano, C. Nebbia).
Cappella Clementina, 404 (D. Passignano, zugrundegegangen).
Cappella Gregoriana XIII., 433, 566 (G. Muziano), 536f. (C. Roncalli).
Sakristei, 551 (L. Sabbatini).
— S. Pietro in Montorio, 44 (Bramante), 189 (G. Siciolante), 112, 146 (S. del Piombo), 132 (D. da Volterra), 280 (G. Vasari), 256 (G. de' Vecchi).
— S. Pietro in Vincoli, 352 (J. Coppi).
— S. Prassede, 358 (St. Pieri), 359 (G. Balducci), 390 (A. Ciampelli, Sakristei), 430 (Passionszyklus).
Cappella Olgiati, 584 (G. Cesari).
— S. Pudenziana, 532 (N. Circignani).
— S. Salvatore in Lauro, Refektorium, 256 (F. Salviati).
Sodalizio dei Piceni, 492 Anm. 1 (Barocci-Schule).
ROM, *Kirchen:* Scala Santa, 431, 504 (A. Lilio), 505f. (F. Fenzoni), 534 (P. Bril).
— S. Silvestro al Quirinale, 65 Anm. 1, 82 (P. da Caravaggio), 116 (M. Venusti), 29, 529 (G. u. Ch. Alberti), 576 (S. Pulzone).
— S. Spirito in Sassia, 257 (Roviale), 318 (J. Zucchi), 553 (L. Agresti), 558 (G. B. della Marca), 578 (P. Cesura).
— S. Stefano Rotondo, 532 (N. Circignani).
— S. Susanna, 10f. (Maderna), 558 (P. Nogari, G. B. Pozzo), 566 (C. Nebbia), 566 Anm. 1 (B. Croce).
— SS. Trinità de' Monti, 63 (Raffael, G. Romano, P. del Vaga), 450 (T. u. F. Zuccari).
Cappella Altoviti, 306 (B. Naldini).
Cappella Massimi, 72, 92 (G. Romano, Penni, P. del Vaga).
Cappella Orsini, 112, 124ff. (D. da Volterra), 217 Anm. 3.
Cappella Pucci, 68 (P. del Vaga).
Klosterhof, 33, 582 (G. Cesari), 582 Anm. 1 (G. Massei, G. Semenza, M. da Faenza).
— SS. Trinità dei Pellegrini, Oratorium, 318 (J. Zucchi).
— S. Vitale, 390 (A. Ciampelli).
— Engelsburg, Sala del Consiglio (Sala Paolina), 64f., 74ff. (P. del Vaga), 550 (P. Tibaldi).
— Appartamento di Paolo III., 64, 74, 76 (P. del Vaga).

SANLUCAR, Convento de la Merced, 590 (G. Cesari).
SCHLEISSHEIM, Galerie, 392 (A. Ciampelli).
SENIGALLIA, 492 (F. Barocci).
S. SEPOLCRO D'ASTINO (bei Bergamo), Kirche, 410 Anm. 1 (P. Sorri).
SEVILLA, Museum, 588 (G. Cesari).
SIENA, Akademie, 124 Anm. 1 (Sodoma), 200, 202 (D. Beccafumi), 540 Anm. 1 (A. Casolani, Zeichnungen), 364 (B. Poccetti).
Casa Bindi-Sergardi, 206 (D. Beccafumi).
— Confraternita di S. Bernardino, 521 (V. Salimbeni).
— Confraternita della SS. Trinità, 520 (V. Salimbeni).

SIENA, Palazzo della Repubblica, Sala del Consistoro, 203, 206 (D. Beccafumi).
Privatsammlung: Slg. Conte d'Elci, 130, 132 (D. da Volterra).
— *Kirchen:* Kathedrale, 203, 206 (D. Beccafumi), 411 (P. Sorri), 509 (Fr. Vanni), 420 (V. Salimbeni, Chor), 452 (A. Casolani).
Museo dell'Opera, 206 Anm. 1 (D. Beccafumi).
S. Agostino, 411 (P. Sorri), 509f. (Fr. Vanni), 522 (V. Salimbeni).
— S. Antonio Abbate, 512 (Fr. Vanni).
— S. Caterina, Oratorium, 411 (P. Sorri), 512 (Fr. Vanni), 540 (A. Casolani), 536 (C. Roncalli).
— S. Domenico, 508 (A. Salimbeni), 512f. (Fr. Vanni, Sodoma, 540 (A. Casolani).
— S. Lucia, 512 (Fr. Vanni).
S. Maria del Carmine, 206, 207 (D. Beccafumi), 512 (Fr. Vanni), 542 (A. Casolani).
— S. Quirico e Giulitta, 520 (V. Salimbeni), 540 (A. Casolani).
Servi di Maria, 510ff. (Fr. Vanni).
— S. Spirito, 512 (Fr. Vanni), 520 (V. Salimbeni).
SPELLO, Misericordia, 547 (M. Carducci).
STOCKHOLM, Nationalmuseum, 346 Anm. 3 (A. Allori, Zeichnung).
STUTTGART, Museum der bildenden Künste, 194 (Fr. Brina), 244 (Fr. Salviati).

TERNI, Kathedrale, 553 (L. Agresti).
TIVOLI, Villa d'Este, 562 (G. Muziano, zugrundegegangen).
TODI, Kathedrale, 506 (F. Fenzoni).
TURIN, Galerie, 130 (D. da Volterra), 231 (A. Bronzino), 594 (G. Cesari).

URBANIA, Chiesa dell'Ospedale, 494 Anm. 1 (F. Barocci).
URBINO, Pinakothek, 482, 488, 491f., 496 (F. Barocci), 499 (A. Vitali).
Kirchen: Kathedrale, 119, 120 (F. Franco, zugrundegegangen), 480 (F. Barocci), 499 (Vitali).
S. Francesco, 494 (F. Barocci).
URBINO, *Kirchen:* S. Sergio, 502 (C. Ridolfi).
— Compagnia della Morte, 494 Anm. 1 (F. Barocci).

VENEDIG, Accademia delle Belle Arti, *Handzeichnungssammlung:* 100 P. d. Vaga), 422 (J. Ligozzi), 594 Anm. 1 (G. Cesari).
— Galleria Giovanelli, 266 (G. Vasari), 594 (G. Cesari).
— Palazzo Grimani, 234 (Fr. Salviati), 454 (F. Zuccari), 552 (F. Menzocchi).
— Palazzo Ducale, Sala del Consiglio, 461f. (F. Zuccari).
Scala d'oro, 120 (B. Franco).
— Seminario Patriarcale, 348 (A. Allori).
— *Kirchen:* S. Francesco della Vigna, Cappella Grimani, 452ff. (B. Franco, F. Zuccari).
VERONA, Museo Civico, 414 (J. Ligozzi).
VOLTERRA, Galleria comunale, 120 (D. da Volterra), 123, 184 (Rosso Fiorentino), 132 (G. P. Rossetti), 192 (T. Manzuoli).
Kirchen: Kathedrale, 334 (P. Candid), 525 (Fr. Cungi).
Baptisterium, 532 (N. Circignani).
Badia, 424 (D. Mascagni).
S. Francesco, 334 (P. Candid).

WIEN, Akademie, 314 (Fr. Poppi).
— Albertina, 68 Anm. 1, 100 Anm. 1 (P. del Vaga), 453 Anm. 1, 454 Anm. 2, 458 Anm. 1 u. 2, 460 Anm. 1 (F. Zuccari), 552 Anm. 2 (L. Agresti).
— Kunsthistorisches Museum, 212, 229 (A. Bronzino), 244 (Fr. Salviati), 274 (G. Vasari), 292 Anm. 1, 316 (J. Zucchi), 313 (Fr. Poppi), 347 (A. Allori), 384 (S. di Tito), 496 (F. Barocci), 516 Anm. 1 (Fr. Vanni).
— *Privatsammlungen:* Galerie Harrach, 194 (Fr. Brina).
— Galerie Liechtenstein, 102 (P. del Vaga).
— Slg. v. Kuffner, 422 (J. Ligozzi).
WINDSOR, Kgl. Bibliothek, 76 Anm. 1 (P. del Vaga), 450 Anm. 2 (T. Zuccari).

ND
615
V7
Bd.2

Voss, Hermann Georg August
Die Malerei der Spätrenaissance in Rom und Florenz
Bd.2

PLEASE DO NOT REMOVE
SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO
LIBRARY